Narodna in univerzitetna knjižnica
v Ljubljani

M 153858

DAVORIN
JENKO

BIOS

Davorin Jenko

Dr. DRAGOTIN CVETKO

DAVORIN JENKO

DOBA — ŽIVLJENJE — DELO

SLOVENSKI KNJIŽNI ZAVOD

LJUBLJANA 1955

M 153858

153858

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

M 162/1969

1969 00168

V S E B I N A

Stran

Predgovor 11
Uvodna beseda 15

MLADOST

Šolanje 21
Otroška doba. V prašanje šolanja v cerkljanski šoli. Normalka v Kranju in Ljubljani. Gimnazija v Ljubljani in Trstu.

Na Dunaju 30
Dunajske »besede« slovenskih in slovanskih visokošolcev. Stiki z »vajevci«. Skladateljeva idejna usmerjenost. Sprememba imena. Študij na pravni fakulteti.

PRVI USPEHI Stran

Slovensko pevsko društvo 37

Naloge in cilji Slovenskega pevskega društva na Dunaju. Jenkovo glasbeno šolanje. Obris slovenske glasbe okrog 1850. Slovensko petje na Dunaju pod konec prve in v začetku druge polovice XIX. stoletja. Jenko kot pevovodja Slovenskega pevskega društva. Razpad Slovenskega pevskega društva. Ustanovitev Slovanskega pevskega društva. Jenkove zasluge za razvoj slovenskega in slovanskega pevskega življenja dunajskih študentov ter posebej Slovenskega pevskega društva.

Začetek skladanja 54

Domnevni prvenci. Začetek intenzivnega skladanja. Vodilna spodbudna vloga slovenskega narodnostnega gibanja in Slovenskega pevskega društva. Opus 1, 2 in 3. Odmev v slovenskem in slovanskem svetu. Primerjava Jenkovih, Fleišmanovih in K. Maškovih skladb na Prešernove tekste. Tehnika, stil in izraz začetne Jenkove vokalne tvorbe.

Naprej, zastava Slave 67

Nastanek pesmi Simona Jenka. Uglasbitev »Napreja« in odmev. Angleška izdaja. Problem izvirnosti začetnega motiva slovenske narodne himne. Zgodovinski in umetniški pomen »Napreja«.

IZ DOMOVINE 87

Vzroki za opustitev študija. Odhod v Pančevo. Stritarjeva ocena Jenkovega umetniškega dela in pomena. Slovensko glasbeno življenje okrog 1860. Odnos slovenskih konservativcev do Jenka. Glasbeno delo v ljubljanski Čitalnici. Vprašanje Jenkove vrnitve v domovino 1862 ter 1869 in 1870. Slovenska glasba okrog 1870. Jenkov prispevek k razvoju slovenske glasbene umetnosti.

V NOVI DOMOVINI

Pančevsko razdobje 107

Pevsko življenje vojvodinskih Srbov do 1862. Vloga

Hellmesbergerja, Tovačovskega in K. Stankovića pri Jenkovi nastavitvi v Pančevu. Jenko kot pevovodja in učitelj petja v Pančevskem srbskem cerkvenem pevskem društvu. Delo in uspehi. Spori in zaostritev v letu 1865. Odhod iz Pančeva. Pomiritev. Himna Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva. Stran

Beograjsko pevsko društvo 121
Izvolitev za častnega člana BPD. Stankovićeve in Todorovićeve zasluge za pritegnitev Jenka v BPD. Pogodba z BPD za mesto pevovodje in pevskega učitelja. Uspehi. Začasni odhod.

Praški intermezzo 129
Vzroki za odhod v Prago. Podpore v študiju, stališče slovenskih političnih prvakov. Gmotne težave. Zmote v časovnem opredeljevanju in domnevnih namerah Jenkovega bivanja v Pragi. Študij in uspehi.

Dokončna ustalitev 136
Vrnitev v BPD. Prva nesoglasja. Odpor proti Jenkovim umetniškim nazorom. Spor v letu 1872. Ostritev odnosov med Todorovićem oziroma BPD ter Jenkom. Prenos osebnih nasprotij na ideološka tla. Naraščanje napetosti. Spor 1875. Vrhunec nesoglasij v letu 1877. Prelom in Jenkov odhod iz BPD. Rezultati Jenkovega dela v BPD.

RAST IN ZRELOST

Vokalna tvorba 155
Srbska glasba pred Jenkom. Jenkove skladbe v pančevskem in beograjskem razdobju. Analiza tehnike, stila in izraza. Stopnjevanje umetniške zrelosti. Zbori, samospevi, dvospevi in četverospevi. Opus 4 in 5. Nadaljnje skladbe. Idejni in umetniški značaj Jenkovih vokalnih kompozicij. Prvi stiki s srbsko glasbeno folkloro. Obdelovanje srbskih in ostalih slovanskih ljudskih pesmi. Uporaba folklorne motivike v Jenkovi glasbi. Vprašanje Jenkove uporabe srbskega besednega akcenta. Vpliv kultur-

nega okolja na Jenkovo umetniško usmeritev in tehnično zasnovo komponiranja. Raznolikost Jenkove vokalne tvorbe. »Bože pravde«. Jenkovo delo na polju srbske cerkvene glasbe. Odmev Jenkovih vokalnih skladb med množicami. Razvojni pomen Jenkove vokalne tvorbe za srbsko glasbo. Stran

Narodno gledališče 177

Ustanovitev Narodnega gledališča v Beogradu. Pevska šola in prvi orkester. Primerjava z ljubljansko Čitalnico in Dramatičnim društvom. Jenkovo delovno področje. Raven in sestava beograjskega gledališkega orkestra. Ovire. Jenkove zasluge za razvoj srbskega odrskega glasbenega predstavljanja.

Gledališka glasba 189

Srbska odrska glasba do Jenka. Primerjava s slovensko, hrvatsko in zahodnoevropsko tvorbo. Raven in zahteve beograjskega gledališkega občinstva. Spevoigre, operete, melodrami. Tuja glasba v Jenkovih odrskih prispevkih. Problem strokovne kritike. »Markova sablja«, »Radnička pobuna«, »Vračara«, »Djido«, »Pribislav in Božana«. Analiza Jenkove gledališke glasbe.

Instrumentalna tvorba 218

Forma, stil in vrednost Jenkovih uvertur. »Kosovo«, »Djido«, »Milan« in »Aleksandar«. Tuji stilni vplivi in njih razlaga. Prispevek razvoju srbske instrumentalne reprodukcije in produkcije.

V ŽARIŠČU SRBSKE KULTURNE DRUŽBE

Srbsko znanstveno društvo 227

Utrditev Jenkove pozicije v srbski družbi. Član Srbskega znanstvenega društva. Delo.

Beograjska epizoda 232

Ozadje idejnega nasprotovanja Jenku. Jenkovo »srbstvo« v glasbi. Odmev nekdanjih sporov ob petindvajsetletnici Jenkovega umetniškega dela v srbski glasbi. »Davorje«, »Beograjsko pevsko društvo«, »Kornelije«.

Stran

Srbska kraljevska akademija 245

Imenovanje za akademika. Odlaganje svečane proglasitve, razlogi in izvršitev. Srečanja in sodelovanje z Mokranjcem in Marinkovićem. Prispevek h glasbenim prizadevanjem SKA.

POMEN 255

Vidiki za ocenjevanje Jenkovega dela. Poustvarjanje in njega prispevek k razvoju slovenske ter srbske vokalne in instrumentalne reprodukcije. Skladateljsko delo. Rast in zrelost v tehniki ter izrazu, stilna opredelitev. V prašanje tujih vzorov in njih kritična osvetlitev. Zasluge za razvoj slovenske in srbske glasbene romantike. Jenko-Mokranjac-Marinković, primerjava, pomen in mesto v srbski glasbi. Jenkove težnje za ustvaritev južnoslovanskega glasbenega stila. Jenko v slovenskem, srbskem in evropskem merilu. Jenko kot rezultat specifičnega okolja in razmer. Problem modernizacije Jenkovih uvertur in odrske glasbe. Razvojni in umetniški pomen Jenkove glasbene tvorbe kot celote.

VRNITEV V STARO DOMOVINO 272

Odhod iz Narodnega gledališča. Odnosi z Velo Nigrinovo. Odtegnitev javnosti. Smrt Vele Nigrinove. Vrnitev v Ljubljano. Zadnji stiki s slovenskimi in srbskimi glasbeniki. Jenkova smrt. Odmev med slovenskimi množicami. Vplivi Jenkove glasbene tvorbe v našem stoletju.

Resumé 281

Imensko kazalo 289

K R A T I C E

BPD = Beograjsko pevsko društvo; CG = Cerkveni glasbenik; DS = Dom in Svet; GID = Glasnik istoriskog društva (Novi Sad); LMS = Letopis Matice Slovenske; LZ = Ljubljanski Zvon; N = Novice; NA = Novi akordi; NUK = Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; SAN = Srpska Akademija nauka; SBL = Slovenski biografski leksikon; SKA = Srpska Kraljevska akademija; SKG = Srpski književni glasnik; SN = Slovenski Narod; Z = Zvon (dunajski).

P R E D G O V O R

Ko sem prvič napisal monografijo o Jenku, jo je izdala Srbska Akademija znanosti z naslovom »Davorin Jenko i njegovo doba« (1952, knjiga CCI). Zatem je nastalo vprašanje slovenske izdaje te knjige. Ob nastopu slovenske glasbene romantike je bil Jenko med prvimi, ki ji je z mladim, sproščenim duhom prispeval vzorne skladbe, utrdil temelje in pospešil nadaljnji razvoj. Časovno je bilo njegovo prizadevanje v slovenski glasbi kratko. Razvojno pa je bilo zelo pomembno in je odmevalo tudi v prihodnjih desetletjih, v katerih se je skladatelj posvetil srbski glasbeni kulturi. Slednji je dal še več kot slovenski, saj je v njej umetniško zorel in dozorel. Pa tudi njegova vloga v srbskem svetu je bila

povsem drugačna, kot je bila ali bi bila v slovenskem. Tu, pri Srbih tostran in še bolj onstran Donave, je še bilo glasbeno življenje pusto, skoraj ga še ni bilo. Jenko mu je pravzaprav položil osnove in s svojim velikim delom ustvaril prvo fazo srbske glasbene romantike. To sta za njim nadaljevala Stevan Mokranjac in Josif Marinković, ki sta se še oplodila z izročili Kornelija Stankovića. Vsi trije: Jenko, Mokranjac in Marinković pa so položili temelje za začetek srbske glasbene Moderne. Bili so vodilne osebnosti srbskega glasbenega življenja zadnjih desetletij XIX. stoletja. Jenko pa je bil med njimi prva in najzanimivejša osebnost južnoslovanske glasbene kulture v drugi polovici preteklega stoletja.

Spričo tolikšnega pomena te osebnosti se zdi potrebno, da tudi Slovenci natančneje spoznajo svojega rojaka, ki je prešel meje ožje domovine in krepko ter odločilno posegel v južnoslovansko glasbeno dogajanje. Zato sem sklenil, da priredim slovensko izdajo svoje monografije. Vendar pričujoča knjiga ni zgolj prevod niti slovenski izvirnik prve izdaje. V njej je obilica novega gradiva, novih pogledov in deloma tudi novih metodičnih prijemov. Slovenski del Jenkovega delovanja je razširjen, srbski pa skrčen toliko, kolikor dovoljuje zasnova, ki se bistveno ni spremenila.

Namen slovenskega dela o Jenku je nekoliko drugačen od srbskega. Izdaja Srbske Akademije znanosti je opremljena z znanstvenim aparatom, s številnimi notnimi primeri, opombami, dokumentacijo, bibliografijo skladb, navedbo virov in arhivalij, stvarnim in osebnim seznamom. Če je hotela prikazati Jenkovo delo in dobo, je hkrati želela biti primer strogega znanstvenega dela, kakršnih nam na muzikološkem področju manjka. Slovensko delo o Jenku pa teži za tem, da bi tega skladatelja čimbolj približalo slovenskim bralcem ter jim odprlo pogled tudi v razdobje slovenske in južnoslovanske glasbene romantike nasploh. Zato sem skušal biti v prikazovanju dejstev in problematike kar se dá preprost, ne da bi hotel znižati kvalitetno raven.

Da ne bi bralca obremenjeval in da bi povečal možnosti neposredne poglobitve ob samem branju tega dela, sem omejil opombe na najnujnejše, izpustil dokumentacijo, bibliografijo, navedbo virov in arhivalij, notne primere in stvarni seznam. Kolikor bo tega bralec potreboval za iz-

popolnitev svoje podobe o Jenku in njegovi dobi, bo vse našel v srbski izdaji. V slovenski izdaji so tako uporabljeni le tisti znanstveni pripomočki, ki so se zdeli neogibno potrebni. Bolj kot v srbski pa se je tu poglobilo in razširilo ozadje, ki pojasnjuje bistvo in cilje Jenkovih prizadevanj ter značilnosti njegove človeške in umetniške osebnosti. Človeka ni mogoče ločiti od okolja, ki ga obdaja, in družbe, v kateri živi in deluje. Oba sta organsko spojena in rezultate njunega sodelovanja moramo razlagati z obeh vidikov. To velja tudi v Jenkovem primeru. Prav zato sem skušal oboje povezati, obenem pa na temelju sodobne komparativne metode prikazati Jenkovo tvorbo v luči slovenskega, srbskega, južnoslovanskega in celotnega evropskega razvoja glasbene umetnosti. Ta pot se mi zdi pravilna toliko bolj, ker je vsako dejanje in nehanje posameznika samo majhen del velikega dogajanja in dobi svoj končni smisel šele v celoti, v našem primeru v celoti glasbene kulture. S tega vidika pritiče Jenkovemu delu tehten pomen.

Ob izdaji slovenske knjige o Davorinu Jenku se zahvaljujem vsem, ki so mi z nasveti kakorkoli pomagali. Posebej pa se zahvaljujem založnici, ki je v zavesti svojega kulturnega poslanstva uvrstila to delo med svoje izdaje.

V Ljubljani, septembra leta 1954.

Dr. Dragotin Cvetko

U V O D N A B E S E D A

Južnoslovanska in ostala evropska glasbena tvorba XIX. stoletja sta si bili v popolnem in na prvi pogled skoraj nerazumljivem nesorazmerju. Glasbena Evropa se je malone dušila v bogastvu stilnih gibanj, ki so bila v tem stoletju čudovito razkošna, bolj kot kdajkoli poprej. Sprva se je zaključevala klasika. Veliki Beethoven, ki jo je sam pripeljal do vrhunca, je nato utemeljil romantiko. Ta se je razbohotila v vseh svojih različkih, ki jih označujejo v nadrobnostih se razhajajoči svetovni in umetniški nazori, prav kakor nacionalni okviri, v katerih se je razvijala. Iz nje je pognala svoje korenine nova romantika, tej pa sta se proti koncu stoletja pridružila impresionizem in ekspresionizem.

Vse to se je zgodilo v enem samem, družbeno silno razburkanem stoletju, ki je prav zaradi tega dajalo ustrezne spodbude tudi umetniškemu dogajanju. Razvojno pomembne glasbene osebnosti so vstajale druga za drugo. Ob impozantnem, nedosegljivem Beethovnu so se vrstili ustvarjalci, ki so tudi značilno posegli v razvoj evropske glasbene misli. Med njimi so bili Schubert, Schumann, Liszt, Berlioz, Chopin, Brahms, Smetana, Dvořák, Glinka, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov, Moniuszko, Čajkovski, Wagner, Verdi, Debussy. Pripadali so najrazličnejšim stilom in segali drug v drugega, saj se umetniški slog le redkokdaj uresniči v vsej svoji čistosti. Vsi pa so tehtno prispevali svoj delež k neverjetni dinamiki, ki je zajela glasbeno življenje raznih evropskih kulturnih središč in narodov.

Pravo nasprotje temu vrvenju pa je bilo zatišje v južnoslovanski glasbeni tvorbi, zatišje, ki je na splošno trajalo dobršen del stoletja. V njegovi prvi polovici so pri Srbih šele poganjale prve kali, ki pa še niso bile toliko močne, da bi lahko rodile zrelejši in obilnejši sad. Iz njih so se potegnile le rahle, še krhke bilke, če smemo tako razlagati delo, ki so ga opravljali glasbeniki, kot so bili Šlezinger, Djurković, Reš in Maksimović. Bolgarski glasbi je predla še slabša. Oboji, Srbi in Bolgari, namreč niso imeli ne tradicije ne ekonomskega bogastva kot evropski Zahod. V začetku XIX. stoletja se pri njih šele začenjajo uresničevati osnove nacionalne neodvisnosti, ki v svojih končnih posledicah omogoča nastanek in razvoj kulturne samobitnosti. Ustvarjajo se prvi stiki z zahodnoevropskim kulturnim svetom in z dosežki njegove glasbene umetnosti. Do prisvajanja le-teh pa je bilo še daleč. V tem trenutku za kaj takšnega ni bilo ne tehničnih možnosti ne razvojnih pogojev, ki že sami ne dopuščajo naglih in velikih skokov, če naj bo zgradba trdna in zanesljiva podlaga nadaljnjemu razvoju.

Hrvatje so bili v ugodnejšem položaju. Imeli so tradicijo dalmatinskih mest, zlasti Dubrovnika, in vzore, ki so jih dale razne skladateljske osebnosti, med njimi Lukačić in Jarnović. Severna Hrvatska pa ni imela take tradicije; z njo se je mogla le posredno, ne pa tudi neposredno oplajati. Cesarskemu Dunaju je stoletja služila kot prednja straža, da se je lahko kulturno vzpenjal, sama pa je zaostala in glasbo so začeli tu gojiti kot umetnost šele ob koncu

XVIII. stoletja. Razvojno jo je pospešil ilirizem, ki je rodil Lisinskega. Slednji je že v prvi polovici XIX. stoletja utemeljil hrvatsko glasbeno romantiko. Četudi je ta bila skromna in se ne more niti primerjati z zahodnoevropsko, je vendarle bila prva v južnoslovanski glasbeni ustvarjalnosti. Zavlekla pa se je skozi celo stoletje. S svojim vplivom je napredek v hrvatski glasbi zadržal skladatelj Zajc. Njegovo obsežno delo sicer tudi pomeni neki prispevek, vendar je bil ta bolj tehničnega kot razvojnega pomena, zato hrvatske glasbe v njeni rasti idejno ni podpiral. Isti Zajc tudi ni podpiral Kuhačevih prizadevanj za oživitev in nadaljevanje idej, ki jih je s svojo tvorbo nakazal Lisinski, prav tako ne Franja S. Vilharja, ki se je v svoji glasbi že oprijemal osnov novoromantične miselnosti; ta bi lahko znatno pospešila hrvatsko glasbeno tvorbo zadnjih desetletij preteklega stoletja.

V zgodovinskem merilu je Slovencem še lepše kazalo. Za njimi je bila tradicija intenzivnega glasbenega življenja, ki se je začelo že v XV. stoletju in se nato nadaljevalo skozi prihodnja stoletja. Glasbena renesansa in barok sta imela svoje privržence in zastopnike tudi med skladatelji, ki so v ustreznih obdobjih delovali na Slovenskem in bili v mnogih primerih slovenskega rodu. Poleg Jakoba Gallusa-Petelina, ki sodi med najpomembnejše mojstre evropske glasbe XVI. stoletja, so še v teh stoletjih ustvarjalno delovali razni bolj ali manj pomembni skladatelji, med njimi Nikolaj Dolar, Izak Poš, Gabrijel Plavec, Janez Berthold Höffer(n), Marjan Čadež in Mihael Omerza. Skoraj dve stoletji so v ljubljanskem mestu gostovali italijanski operisti ter seznanjali gledalce in poslušalce z najnovejšimi pridobitvami sodobne evropske, zlasti italijanske opere. To razgibano glasbeno življenje je še dobršen del XVIII. stoletja bogatila ljubljanska Academia Philoharmonicorum. Tudi ob prehodu baroka v klasiko je imela glasba na Slovenskem nekaj značilnih osebnosti, med njimi Jakoba Zupana in Janeza Krstnika Novaka.

Zatem pa kot bi odrezal. Nova, leta 1794 osnovana Filharmonična družba sicer vneto goji glasbo. V prvih desetletjih XIX. stoletja se resda pojavita tudi dva značilna skladatelja. V Ljubljani se je rodil in tu začel skladateljsko delovati Jurij Mihevec. Rodno zemljo pa je kmalu zapustil in nato deloval vse življenje v tujini ter tej dajal plodove

svojega ustvarjanja. Iz Prage pa je prišel v Ljubljano češki glasbenik Gašpar Mašek, ki si je po več desetletjih delovanja pridobil tudi zaslug za razvoj slovenske glasbene umetnosti. Ob njuni strani pa so bili poleg manj znanih skladateljev le še razni nabiralci ljudskega blaga, zlagatelji napevov, prireditelji cerkvenih pesmaric, v katerih se slovenski jezik ni uporabljal zato, da bi dvigal narodno zavest preprostega slovenskega ljudstva, ampak zaradi uredbe salzburškega nadškofa izpred konca XVIII. stoletja, ki je zahtevala cerkveno petje v materinem jeziku. Seveda je to kasneje v nekem smislu prispevalo tudi k smotrom narodnostnega gibanja. Takšnih razlogov pa takrat, v začetku XIX. stoletja, še ni bilo in tudi prireditelјev cerkvenih pesmaric niso vodili, kakor niso usmerjali skladateljskih prizadevanj Luke Dolinarja, Blaža Potočnika in Gregorja Riharja, ki jim je bila v mislih predvsem preroditev slovenske cerkvene glasbe in petja. Ne glede na vse te ugotovitve pa je važno dejstvo, da so se Dolinar, Rihar in Potočnik skušali približati čustvenosti slovenskih množic in so se deloma naslonili tudi na slovensko ljudsko pesem.

Tako so se začeli nezavedno polagati temelji temu, kar je kasneje zavestno prineslo slovensko narodnostno gibanje: samostojni slovenski glasbi. V tej smeri so posredno pripomogli že prvi začetki slovenskega preporoda izpod konca XVIII. stoletja. Neposredno pa so bili usmerjeni sèm skladateljski poskusi in dosežki Jurija Fleišmana in Miroslava Vilharja, ki ju je zlasti spodbudilo leto 1848, ter ustvarjalno delo Kamila Maška. Tu, sredi preteklega stoletja, se začenjajo prvi napori za ustvaritev samobitne slovenske glasbe. Bili so težavni, kajti treba je bilo iz nič ustvariti nekaj. Ni bilo ne ustvarjalcev ne ugodnih razvojnih in še manj tehničnih pogojev. Iz nacionalno nevtralne se je ljubljanska Filharmonična družba vedno bolj spreminjala v nemško združenje, ki naj bi s svoje strani oviralo rastoči slovenski nacionalizem. Da bi se slovenska glasba mogla osamosvojiti, se je začasno morala odreči nekdanji blesteči, kozmopolitsko usmerjeni glasbeni tradiciji, ki je odslej tudi vedno bolj in bolj privzemala nemški značaj. Ko je slovenska glasba svoje temelje utrdila in ni več bilo bojazni, da bi zapadla nemškim vplivom, se je sicer spet povezala s tradicijo. Njeni začetki

pa so bili zelo skromni. Množice izobrazbeno še niso bile zrele in jim je bilo treba nuditi to, kar so mogle razumeti. Mlada slovenska glasba je morala služiti predvsem prebujenju slovenske zavesti širokih ljudskih plasti. Tako ni mogla zasledovati zgolj nekakih čistih umetniških ciljev, kar tako ni edini in končni namen tega ali onega umetniškega področja.

Predvsem moramo tu iskati činiteljev, ki lahko pojasnijo raven in smer slovenske glasbe sredi preteklega stoletja in ki nam lahko razlože, zakaj se je slovenska glasbena romantika v primeri z ostalo evropsko tako zelo zamudila. Bila je v zastanku tudi nasproti hrvatski romantiki, kajti Slovenci nismo imeli ilirizmu podobnega ali enakovrednega gibanja ob istem času kot Hrvati, ki jim je prav ilirizem sprožil ter oplodil glasbeno romantiko. Zastala pa je tudi v primeri s slovensko književnostjo in likovno umetnostjo, ker ni imela ne ustrezno izšolanih ustvarjalcev ne tistih tehničnih pogojev, kakor sta jih v tistem obdobju imeli ostali umetniški veji.

Kljub določenim razlikam imata hrvatski in slovenski glasbeni razvoj preteklega stoletja mnogo skupnega. Posebej je zanimivo in značilno, da so se v drugi polovici tega stoletja znašle slovenska, hrvatska in srbska ter ob koncu stoletja tudi bolgarska glasba na isti idejni in razvojni liniji, namreč v glasbenem romantizmu. Vzrok je ta, da so jih ne glede na drugačne glasbene tradicije in notranje duhovne finese vezali sorodni smotri; vsi so si prizadevali, da bi ustvarili neodvisne nacionalne glasbene kulture.

Ob tej znameniti prelomnici je bilo v južnoslovanskem glasbenem svetu le malo osebnosti, še manj pa takih, ki bi se trudile, da bi nacionalne glasbene kulture čimprej vzporedile z ravnijo ostale evropske glasbe, si prisvojile njena dognanja in hkrati ostale izrazno samobitne. Med temi je bil Davorin Jenko. Izšel je iz zahodnoevropske glasbene miselnosti, prežet z vseslovansko idejo pa je hotel uresničiti prav te naloge in smotre. Glasbenemu nacionalizmu sicer ni sledil v istem smislu kot na primer Kornelij Stanković ali Vatroslav Lisinski. Tudi idejam romantičnega realizma slavne ruske petorice se še ni približal, saj si jih je zahodnoevropski glasbeni svet prisvojil šele ob koncu stoletja. Jenko pa je bil predan ustvarjalec, ki mu je delo odmerilo pomembno mesto

v razvijanju slovenske in posebno vlogo v razvijanju srbske glasbene romantike. Romantično miselnost je zastopal tedaj, ko se je drugod v Evropi že iztekala. Bila pa mu je blizu, ker jo je vsrkaval vso mladost in čutil, da je v njegovem obdobju potrebna tako srbski kot slovenski glasbi. Oblikovala mu je umetniške poglede in stilno usmerjala njegove storitve, ki so oplodile južnoslovansko glasbeno tvorbo in pomagale, da se je ta naposled oziroma znova vključila v evropsko glasbo kot njen sestavni del in člen.

M L A D O S T

Š O L A N J E

Slovenski kulturni zgodovini so dale Cerklje na Gorenjskem več pomembnih osebnosti, ki so se rodile ali prav v tej vasi oziroma v njeni neposredni okolici ali pa so prišle od drugod in tu delovale daljšo dobo. Med njimi so bili igralec Ignacij Borštnik, slikar Ivan Franke, zbiralec narodnih pesmi Matej Ravnikar-Požencan, skladatelja Leopold Cvek in Andrej Vavken, pisatelj in politik Ivan Hribar in drugi. Poleg teh pa je zlasti značilen in znamenit Davorin Jenko, katerega delo in sloves sta prešla meje njegove ožje domovine.

Davorin Jenko — krstili so ga za Martina — se je rodil 9. novembra 1835 v Dvorjah pri Cerkljah premožnemu kmetu

Andreju in njegovi ženi Mariji, rojeni Kepic.[1] Kako je preživljal zgodnja leta svoje mladosti, ni znano. Njegovi sodobniki, ki bi utegnili o tem kaj več povedati, so že zdavnaj pomrli, pisani viri pa se niso ohranili. Niti tega povsem natanko ne vemo, kje se je začel šolati. V Cerkljah je sicer bila ljudska šola že od leta 1788 dalje. Razumljivo bi torej bilo, če bi si začel pridobivati osnovne vednosti v tej šoli, ki je bila oddaljena od njegovega doma komaj kakih deset minut. Tako so menili in sklepali tudi nekateri pisci, ki so se skušali ukvarjati z njegovim življenjem in delom. Zdi se pa, da take navedbe niso ne točne ne utemeljene. V letih 1827—1848, torej tudi takrat, ko naj bi mladi Jenko obiskoval ljudsko šolo, je na cerkljanski šoli učil neki Karol Trček (Terček). Njegovo vzgojno delo je kronika cerkljanske šole za razdobje 1811—1850 ocenila tako-le: »Bil je mož tistih eden, ki so ubogi na duhu. Slabo je učil v šoli in slabo orglal v cerkvi. Njegovo edino veselje je bila kerčma ... Mož je ostal celih 22 let tukaj in se z otroci ni posebno trudil.« Isti vir še dodaja, da otroci pri njem »nijso druzega znali kakor abecedo in še to ne vse«. Ta Trček tako ni bil primeren učitelj za bistrega Martina Jenka. Če je slednji sploh morda bil za kratek čas njegov učenec, ni mogoče dognati, kajti katalogi cerkljanske šole so ohranjeni šele od leta 1852 dalje. Verjetno ali skoraj gotovo pa sploh nikoli ni bil. Dejstvo je, da so ga starši leta 1843 vpisali v tako imenovani spodnji oddelek prvega razreda normalke v Kranju. Cerkljanskemu Trčku ga očividno niso zaupali, kajti ta je bil kot učitelj na silno slabem glasu in s sinom so imeli daljnosežne namene ter so mu hoteli poskrbeti trdno podlago že v samem začetku. Vsekakor pa je Davorin Jenko cerkljanskega Trčka poznal, vsaj iz pripovedovanja staršev in vaščanov, če že ne iz prakse. Tako se nehote ponuja misel, da je utegnil prav ta Trček biti vzorec »Jeperškemu učitelju« Simona Jenka, ki sicer s tem človekom ne prej ne pozneje ni imel nikake zveze, o katerem pa mu je morda pripovedoval prijatelj Davorin Jenko in mu s tem dal idejo za oblikovanje omenjenega lika.

Jenkov vstop v kranjsko normalko pomeni torej tudi začetek njegovega šolanja. To še potrjujejo razni viri, med njimi podatki, ki jih navajajo profesor Makso Pirnat, glasbeni pisec Fran Rakuša in Davorin Jenko sam. Rakuša pravi, da je mladega Martina poslal oče, »spoznavši njegovo

nadarjenost, v šolo v Kranj«.[2] Podobno poroča Pirnat, da so starši napotili Jenka v kranjsko ljudsko šolo, čeprav je bila ljudska šola tudi v Cerkljah.[3] Isti Pirnat omenja zgodbico iz Jenkovega mladega življenja, sicer malo značilno, pa zato zanimivo, ker spada med redke spomine iz Jenkove mladosti. Pripovedoval jo je baje Martinov brat France: ko je mati pripeljala osemletnega Martina v šolo, jo je brez njene vednosti mahnil nazaj domov. Seveda se je spet moral takoj vrniti v Kranj in začeti pot, ki so mu jo namenili starši. Dvorje so ga kajpada s svojo čudovito okolico mikale bolj kakor mesto. Koliko je bil navezan na to vas, dokazujejo tudi njegovi pogostni obiski v zrelih in starih letih, skozi vse njegovo dolgo življenje.

Katalogi kranjske normalke pravijo, da je bil Jenko v šolskem letu 1843/4 učenec spodnjega, v letu 1844/5 pa gornjega oddelka prvega razreda. V šolo je vstopil za današnje pojme nekoliko kasno, bilo mu je že osem let. Takrat pa to ni bilo nič nenavadnega, zlasti ne za kmečkega otroka. Med drugimi so ga v kranjski normalki učili Jurij Grabnar (Grabner), Andrej Peteln, Janez Lenarčič in Marko Podobnik. Vsi ti so bili v svojem času koristni slovenski kulturni delavci. Grabnar je sodeloval v »Kranjski Čbelici« in je kasneje kot prefekt v ljubljanskem Alojzijevišču vplival tudi na Josipa Jurčiča, Peteln je vodil pevski zbor kranjske »Narodne čitalnice« in poučeval tudi klavir, Podobnik pa je slovel za izvrstnega orglavca. Mlademu Jenku so lahko nudili marsikatero razvojno spodbudo. Katalogi pravijo, da je bil dober učenec. V spodnjem oddelku je ob koncu šolskega leta prejel darilo kot tretji med prvimi štirimi in gornji oddelek je kljub bolezni dovršil kot učenec prvega reda.

Kranjska normalka je bila sicer dober zavod, vendar so starši hoteli, da bi nadaljeval šolanje v gimnaziji in še dalje ter dosegel gosposki poklic. Zato so ga poslali iz Kranja v ljubljansko normalko, ki je slovela po sistematičnem delu, strogosti in izključni rabi nemškega jezika. Razlika med kranjsko in ljubljansko normalko se je v Jenkovih šolskih uspehih kaj kmalu pokazala in živo priča, da si Jenko v kranjski normalki kljub nekaterim izvrstnim učiteljem ni dovolj utrdil osnovnega šolskega znanja. Tam je bil v prvem razredu malone vzoren učenec. Tu, v ljubljanski normalki, pa je spočetka slabo uspeval. Skoraj v vseh pred-

metih je bilo njegovo znanje ocenjeno kot pomanjkljivo in šele v poletnem tečaju kot dobro.[4] V naslednjem, tretjem razredu je v zimskem tečaju uspel približno enako kot v poletnem tečaju drugega razreda, v poletnem tečaju tega razreda pa se je spet poslabšal in padel. Tako je moral razred ponavljati. Stari grehi iz kranjske normalke so se mu maščevali, hkrati pa mu je ta neuspeh koristil, ker je vsaj sedaj nadomestil, kar je poprej zamudil. Ob koncu ponovljenega razreda je bil prav dobro ocenjen, uvrstil se je med odlične učence in v obeh tečajih, zimskem in letnem, šolskega leta 1848 so ga vpisali v »zlato knjigo«.[5]

S tem je svoje šolanje na ljubljanski normalki zaključil.[6] Zatem je vstopil v prvi — gramatikalni — razred ljubljanske gimnazije, ki je tedaj poslednjikrat imela šest razredov v smislu dotedanje šolske ureditve: štiri gramatikalne in dva humanitetna. Tem je kot prehodna oblika z gimnazije na univerzo sledil dvoletni licej z dvema modroslovnima razredoma. Tako imenovani »Organisationsentwurf« grofa L. Thuna pa je z ministrskim dekretom iz leta 1849 uvedel nov tip osemrazredne gimnazije, ki se mu je od drugega razreda dalje moral prilagoditi tudi Jenko.

Spočetka je bilo Jenkovo gimnazijsko šolanje zelo uspešno. V prvem gramatikalnem razredu je prejel same zelo dobre ocene in bil zato oproščen plačevanja šolnine.[7] Zatem pa je popustil. Bil je sicer še vedno naveden med učenci prvega reda, vendar je bil v tretjem in četrtem razredu le bolj povprečen dijak. Značilne so ocene, ki so jih profesorji od leta 1850 zapisovali v kataloge in ki pomenijo karakteristiko učenčeve zmogljivosti v posameznih predmetih. Iz njih razberemo, da so Jenka njegovi učitelji imeli za sposobnega dijaka, zmožnega večjih uspehov, če bi bil bolj priden. Pridnost pa ga ni kdo ve kaj dičila. Tudi v vedenju ni bil vedno vzoren. Že v drugem razredu je bilo njegovo vedenje zgolj »ustrezno«, v tretjem razredu »predpisom primerno«, se pravi še vedno sicer zadovoljivo, vendar ne takšno, kot bi bilo zaželeno; v četrtem razredu pa je bilo odlično, kar naravnost preseneča. Tudi pazljiv ni bil in njegovi predstojniki so ga v tem pogledu pogosto označevali za spremenljivega in raztresenega. Kljub vsemu je dovršil četrti gimnazijski razred kot učenec prvega reda, vendar šele osemindvajseti po vrsti.

Ocene iz vedenja, pridnosti in pazljivosti, ki jih je dobil ali dobival v nižji gimnaziji, kažejo Jenka kot živahnega, pa tudi na moč svojeglavega mladeniča, ki se ni rad pokoraval svojim učiteljem in je mislil še na marsikaj drugega kot na učenje. Vzrokov za to je bilo najbrž več. Često je bil bolan in že zaradi tega verjetno nekoliko razvajen. Razen tega je prav v zadnjih dveh, treh letih šolanja v nižjih gimnazijskih razredih preživljal kočljivo pubertetno razdobje. Naposled je bil človek, ki je imel svoje posebnosti tako glede značaja kot temperamenta. Podobno kot v mladih letih, so se nakazane lastnosti razodevale tudi kasneje. Vsemu temu so se pridružili motivi, ki jih bomo kmalu spoznali in ki so tudi po svoje vplivali, da je Jenko v nadaljnjem šolanju doživljal še večje neuspehe. Ko je v letu 1853 obiskoval peti razred ljubljanske gimnazije, mu je namreč temeljito spodletelo. Že v prvem semestru je bil iz verouka, grščine in prirodopisa ocenjen negativno. Učitelji ostalih predmetov so ga sicer še kar dobro ocenili, vendar je njegovo delo v celoti in nasproti uspehom v prejšnjem letu močno upadlo. Najbolj je uspel v petju, ki je v spričevalih njegovega dotedanjega gimnazijskega šolanja prvič omenjeno kot predmet. V tej disciplini je dobil najboljšo oceno: prav dobro s pripombo, da je petje obiskoval zelo pridno. V opombah kataloga za to šolsko leto je zapisano, da je Jenko sredi maja izstopil, in zato v drugem semestru sploh ni bil ocenjen. Vzrok za izstop ni naveden. Najbrž je spoznal, da je pametneje, če izstopi, kot da bi padel; morda mu je to nasvetoval tudi kateri izmed profesorjev, ki mu je bil posebej naklonjen in mu je želel dobro. Do začetka novega šolskega leta je bil verjetno doma. Nato se je ponovno, drugič vpisal v peti razred, pa ga zaključil še slabše kot prvič. V ostalih predmetih se je sicer poboljšal, v grščini pa je dobil nezadostno oceno. Razen tega je v katalogu drugega semestra zapisano, da moti mir. Vse to ga je pokopalo in je padel. Petja v prvem semestru tokrat ni obiskoval, pač pa v drugem semestru, ko je bil iz tega predmeta ocenjen odlično, sedaj s pripombo, da kaže posebno dovršenost.

Že prej sem govoril o nekaterih vzrokih, ki bi utegnili pojasniti Jenkove šolske uspehe in neuspehe. Razen teh gotovo ni bilo najneznatnejše njegovo veliko zanimanje za glasbo in petje, ki se mu je bržkone nekoliko preveč pre-

dajal, zato ni imel dovolj časa za učenje. Že ocene iz petja navajajo na to misel. V rešitev tega vprašanja pa nekoliko posvetita tudi oceni iz grščine in vedenja, predvsem pa iz grščine, ki jo je učil tedaj na ljubljanski gimnaziji vsemogočni katehet Anton Globočnik (Globozhnik), »najhujši sovražnik narodnostnega gibanja«,[8] zvest izvrševalec navodil Bachovega režima, po katerih je bilo treba zatirati vsak pojav slovenske zavesti med dijaštvom. Temu Globočniku, ki je Franu Levstiku onemogočil, da bi opravil maturo, in oviral tudi Josipa Stritarja, se je menda zameril tudi Davorin Jenko. Nekaj zaradi grščine, nekaj zaradi vedenja. Takrat je že bil star okrog devetnajst let in se je v svoji mladeniški vihravosti razrasel še bolj kot prej. Pomemben razlog tej usodni zameri pa je nemara bila tudi Jenkova narodna zavednost. Že v času ljubljanskega gimnazijskega šolanja — to bodo kasneje potrdila in osvetlila stvarna dejstva — se je Davorin Jenko štel k napredni slovenski mladini, ki so jo v času Bachovega absolutizma preganjali, kolikor in kjer se je le dalo.

Jenku ni preostalo drugega, ko da se je poslovil od ljubljanske gimnazije in svojih tovarišev. Odšel je v Trst in se vpisal — tokrat tretjič — v peti gimnazijski razred. Zakaj si je izbral prav Trst, je težko konkretno presoditi. Morda je na njegovo odločitev nekoliko vplival Aleš Zorman, najprej premožen trgovec v Aleksandriji in nato v Trstu, doma pa iz Jenkove rojstne vasi, iz Dvorij, kamor je menda prihajal vsako leto ob Veliki Gospojnici. Ta Zorman, ki je v svoji oporoki volil pridnim cerkljanskim dijakom tri ustanove po 196 goldinarjev, je morda podpiral tudi Jenka, da je mogel nadaljevati šolanje na tržaški gimnaziji. Od očeta, ki je bil velik stiskač in gotovo ni bil navdušen nad sinovimi neuspehi, mladi Jenko gmotno ni kdo ve kaj dobival. Zormanova pomoč Jenku je kajpak le domneva, saj ni virov, ki bi jo lahko neposredno potrdili. Vendar je ta domneva glede na okoliščine, ki sem jih navedel, dokaj utemeljena. Morda je na Jenkovo odločitev za Trst vplivalo tudi dejstvo, da je bil Trst glasbeno zelo živahno mesto. Devetnajstletni študent je to najbrž vedel in se odpravil, če že ni mogel ostati v Ljubljani, tja, kjer bi lahko v glasbenem pogledu kaj pridobil. Saj je dobro vedel, kaj hoče, kaj ga

posebej zanima, kam ga vlečejo in usmerjajo njegova notranja, četudi še ne povsem jasna hotenja.

V Trstu se je Jenko znašel v povsem novem okolju. Profesorji niso imeli do njega nikakih posebnih predsodkov, kot na primer ljubljanski Globočnik ali še kdo drug na gimnaziji, ki jo je pred tem obiskoval. Tako je peti razred izdelal brez težav. Dobil je spričevalo prvega reda — drugo po vrsti med obstoječimi štirimi možnostmi. Grščina mu je šla kar dobro in iz nje je bil neprimerno bolje ocenjen kot pri Globočniku. Njegov tržaški učitelj je zapisal, da pojasnjuje tekste pravilno in samostojno, čeprav še ne dovolj temeljito, ker da je njegovo gramatikalno znanje še pomanjkljivo. Kar se tiče grščine, mu torej Globočnik menda ni bil krivičen, vendar ga sama grščina ni pregnala z ljubljanske gimnazije in ni bila edini motiv, zaradi katerega sta si bila Globočnik in Jenko v laseh. V Trstu se je Jenko začel učiti tudi italijanščine. Z vedenjem v prvem letu še ni imel težkoč. Bržkone so ljubljanska izkustva nekoliko pomagala. Pa ne za dolgo, saj mu že katalog šestega razreda očita neskromno izražanje, dijaku neprimerno, drzno kritiziranje ter neopravičeno izostajanje od pridige in iz šole. Zato je njegovo vedenje označeno kot neustrezno obstoječim predpisom. Tako ‚neprimerno' obnašanje zaznamuje tržaški katalog za prvi in drugi semester šestega razreda. Ni dvoma, da je bilo posledica že omenjenih tipičnih Jenkovih individualnih lastnosti, pa so bile te kakršnekoli že. Prav tako pa ni dvoma, da je bilo tudi pod vplivom njegovega naprednega duha, ki se je upiral okostenelim oblikam tedanjega gimnazijskega življenja. V bistvu je bil liberalno usmerjen; to se je v njegovem nadaljnjem razvoju še ostrilo. In dvajsetletni mladenič je šel kljub razumnosti, ki jo je moral imeti in jo je tudi imel na tej starostni stopnji, svojo pot naprej, ne glede na posledice, ki bi ga utegnile doleteti. Bil je pač — Davorin Jenko, kakršnega bomo v še bolj živi podobi srečavali tudi kasneje. Tudi v pridnosti in pazljivosti se tržaške ocene za šesti, sedmi in osmi razred v glavnem ujemajo z ocenami iz Jenkovega ljubljanskega šolanja. Tudi tu so ju ocenili za zgolj delni in nestalni. Čeprav se vse to kaže v negativni luči, je treba priznati, da je bil Jenko vendarle dosleden v svojem značaju. Menda se je trudil, da bi ga nekoliko prilagodil. To kažejo njegove ocene v četrtem

razredu ljubljanske in v šestem razredu tržaške gimnazije. Pa se mu očividno ni posrečilo. Po krajši borbi s samim seboj se je spet prepustil samemu sebi, takšnemu, kot je bil v resnici, in se ni več trudil, da bi se discipliniral in vkoval v spone obstoječega šolskega in družbenega reda, vladajočih načel in pravil. Naj je bilo to zanj dobro ali ne, v njegovem nadaljnjem razvoju je gotovo pozitivno vplivalo na oblikovanje njegove osebnosti. Trenutno pa mu ni koristilo. Nasprotno, škodovalo mu je in vplivalo tudi na oceno študijskih uspehov. V šestem razredu je bil v zgodovini in zemljepisju ocenjen komaj zadostno, vendar s pristavkom, da mu ne manjka pravilnega razumevanja, marveč pridnosti. V sedmem in osmem razredu se je sicer uvrstil med dijake prvega reda, pa kljub temu povprečja ni prešel. Zdaj si je za silo prisvojil tudi znanje italijanskega jezika in v osmi šoli je bilo to ocenjeno za zadovoljivo.

Konec avgusta leta 1858 je dovršil tržaško višjo gimnazijo, si pridobil pravico do polaganja mature in to tudi uspešno opravil. S tem se mu je odprla pot na univerzo, ki začenja novo razdobje v njegovem življenju. Nastopil jo je potem, ko si je v Trstu odprl nove razglede in svoja obzorja razširil. Tržaško razdobje mu je koristilo, in tudi tu se je spet potrdilo, da je v vsaki neugodni stvari tudi nekaj pozitivnega.

---

[1] Za njegov rojstni dan se je dolgo časa zmotno navajal 10. november. To je s svojo navedbo zakrivil najbrž Jenko sam (gl. Godišnjak KSA, I, 262) in po njem so omenjali ta datum tudi razni drugi pisci. Prav tako je bilo včasih tudi rojstno leto navedeno pogrešno. Tako je Fr. Kimovec v svojem članku o Davorinu Jenku navedel leto 1831 (gl. DS, XXVIII, 34). Razni šolski katalogi, ki ne navajajo rojstnega leta, ampak le doseženo starost, so tudi v zmoti, ki je nerazumljiva. Tako naj bi bil v drugem razredu ljubljanske normalke, ki jo je obiskoval leta 1846, star 8 let (gl. Verzeichniß über den Fleiß sämmtlicher Normalschüler an der k. k. Muster-Hauptschule zu Laibach), v 3. razredu istega zavoda leto kasneje pa 10 let; v 2. razredu gimnazije leta 1850 naj bi imel 13 let (gl. Katalog von Schuljahre 1850... am Gymnasium zu Laibach), v 5. razredu tržaške gimnazije leta 1855 18 let itd. V katalogih se te zmote vlečejo iz leta v leto skoraj strnjeno.

[2] Gl. Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, 156—7. Rakuša je podatke o živečih slovenskih skladateljih, ki jih omenja v svoji knjigi, očividno črpal iz prvega vira, to je od avtorjev samih, ki jih je zaprosil, naj mu jih sporočijo. To velja

posredno tudi za biografske podatke o D. Jenku, kar potrjuje pismo, ki ga je dobil od skladatelja in je datirano s 5. V. 1885. Po tem pismu sodimo, da se je Rakuša obrnil na Jenka, da bi mu poslal potrebne podatke. Jenko mu je v cit. pismu odgovoril, da ga je že Ivan Hribar o priliki svojega bivanja v Beogradu zaprosil zanje in da bo njegov življenjepis izšel v »Slovanu«, kar se je še istega, leta 1885, res zgodilo. Svetuje mu, da naj iz te revije vzame, kar potrebuje za svoj »muzikalni leksikon«, kot pravi Jenko (izvirno pismo v arhivu AG v Ljubljani).

[3] Prim. Pirnat M., Iz mladih dni pesnika Simona Jenka in skladatelja Davorina Jenka, Jahresbericht des k. k. Kaiser-Franz-Joseph-Gymnasium in Krainburg für das Jahr 1909/10, 35. K temu še prim. Mantuani J., Skladatelj Davorin Jenko, v publikaciji Od Ilirije do Jugoslavije, 57—8.

[4] Gl. Verzeichniß über den Fleiß sämmtlicher Normalschüler an der k. k. Muster-Hauptschule, II. Klasse, 1846 (dokumenti v ljubljanskem Mestnem arhivu).

[5] Gl. Ehren-Buch für die Schüler der III. Classe — Nahmen jenner Schüler, welche wegen ihren guten Aufführung und wegen ihres Fleißes nach geendigten ... verdient haben öffentlich belobt zu werden (Mestni arhiv, Ljubljana).

[6] Razni avtorji so često navajali, da je Jenko končal I. in II. razred ljudske šole oziroma normalke v Kranju. To navaja tudi Fr. Rakuša v cit. knjigi in za njim mnogi drugi. Vendar to ne drži. Napaka je najbrž v tem, da so spodnji in gornji (nižji in višji) oddelek prvega razreda kranjske normalke vsakega šteli za samostojen razred. V resnici pa gre v tem primeru za en sam razred z dvema oddelkoma, kot je bil tedaj in še mnogo kasneje organizacijski običaj.

[7] V Jenkovem ocenjevalnem listu iz prvega gramatikalnega razreda so še ocene navedene v latinskem jeziku in v takrat običajnih okrajšavah. Tako najdemo n. pr. »acc« (accessit = približati se k odličnim), »E« (eminenter, tkim. veliki eminenc), »em« (tkim, mali eminenc), »aE« (accessit ad Eminentiam = približati se velikemu eminencu) itd. Prim. Juventus caesareo regii Gymnasii Labacensis e moribus et progresu in literis..., 1849 — Catalog vom Schuljahre 1849 über die Schüler der I. Grammat.-Classe am Gymnasio zu Laibach (Arhiv klasične gimnazije, Ljubljana).

[8] Gl. Slodnjak A., Frana Erjavca Zbrano delo, biografski del, 1934, 33.

N A D U N A J U

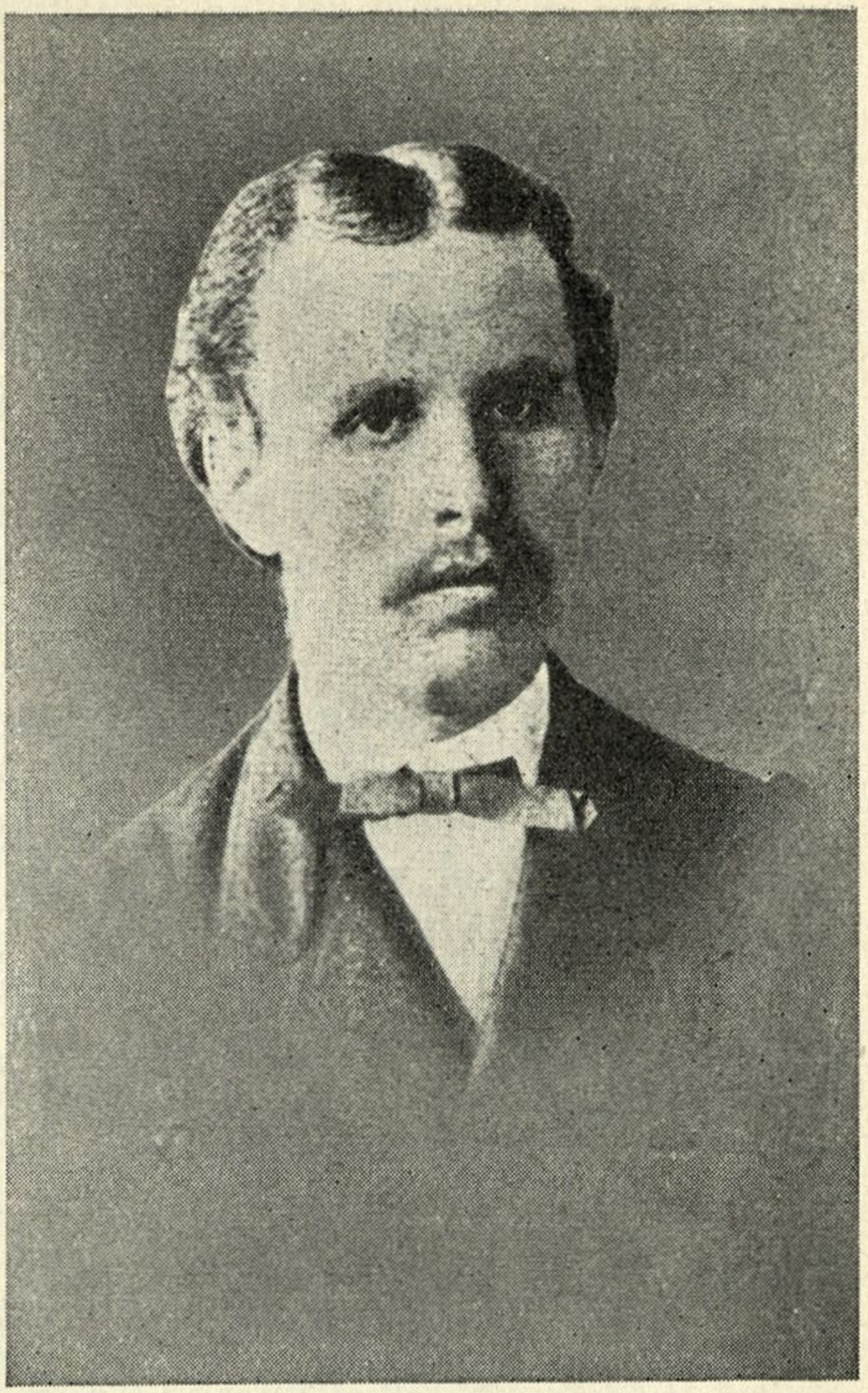
Razdobje dunajskega študija je bilo za Jenka silno važna prelomnica. Že pred zlomom absolutizma je bil Dunaj središče narodnostnih gibanj avstrijskih Slovanov. Tu so se zbirali mladi, od nacionalizma prekipevajoči visokošolci, ki so mnogo prispevali k prebujenju narodne zavesti neavstrijskih narodov. Shajali in združevali so se ter razpravljali o narodnostnih in literarnih vprašanjih. O slovenskih visokošolcih izpred konca petdesetih let je bil Ivan Prijatelj mnenja, da so bila tedanja njihova društva »bolj gostilniška in kavarniška privatna omizja konverzacijskega, pevskega in zlasti literarnega značaja«.[1] Saj drugače tudi ni moglo biti, ker je absolutistični režim že v kali zatiral vsako združeva-

nje naprednih študentov, in šele s februarskim patentom iz 1861. leta je bila dana možnost za ustanavljanje visokošolskih društev. Ne glede na omejevanje ali celó zanikanje političnih svoboščin pa je bilo življenje dunajskih univerzitetnih študentov zelo razgibano že vsa leta pred koncem absolutizma. Študentje se niso shajali samo po narodnostih, ločeno, marveč tudi skupno. Vezala jih je ista ideja panslavizma, ki je bila zlasti pred letom 1860 nadvse živa. Tako poroča J. Vencajz v svoji »Spomenici o petindvajsetletnici akademskega društva ‚Slovenija' na Dunaji« (1894, 36), da so se Slovenci, Hrvati in Srbi shajali v kavarni pri Baderju ali Löwu na Dunaju, dalje da so slovenski pevci 23. novembra in 21. decembra 1857 sodelovali v slovanskih »besedah«, to je domoljubnih prireditvah, ki so jih začeli Čehi in na njih plesali tudi svoj ples »béseda«, po čemer so te dobile tudi svoj naziv, zatem da so na podobnih prireditvah sodelovali tudi 27. aprila in 3. novembra 1858 in naposled da so 1. marca 1859 priredili skupno z drugimi slovanskimi dijaki sijajen »slovanski ples«. To medsebojno stikanje se je raztegnilo tudi na ostale slovanske narodnosti. Tako so imeli slovenski napredni dijaki posebno živahne zveze s češkimi. Kasneje, po letu 1860, so se stiki med dunajskimi slovanskimi visokošolci še utrdili. Močan delež, ki so ga v tej smeri prispevali slovenski študentje, je toliko bolj razumljiv, če upoštevamo, da je bila mladoslovenska dijaška generacija ne le pod kulturno političnim vplivom tedanjih »mladonemških«, ampak preko njih tudi »mladočeških« idej in pod znatnim vtisom delovanja »Ujedinjene omladine srpske«. Napori, ki so bili namenjeni narodnemu prebujanju, so seveda bili v takem ozračju še uspešnejši in močnejši ter so bili pomembni za politično, narodnostno in kulturno usmeritev mladih visokošolcev.

Ko je mladi Jenko prišel jeseni leta 1858 na Dunaj, je tu našel nekdanje »vajevce«, ki jih je poznal že z ljubljanske gimnazije. Prvi zvezek »Vaj«, v katerem so sodelovali Fran Erjavec, Valentin Zarnik, Valentin Mandelc, Simon Jenko, Ivan Tušek, Vaclav Bril in Martin Polše, je namreč izšel spomladi 1854, ko je Davorin Jenko še bil na ljubljanski gimnaziji. Vse te mlade, napredne ljudi je poznal, se z njimi tudi shajal in zamero pri katehetu Globočniku zaradi tega verjetno še povečal. Zlasti s Simonom Jenkom je gojil tesne,

prijateljske stike, ki so trajali že od gornjega oddelka prvega razreda kranjske normalke, ko sta si bila sošolca. Prijateljstvo s Simonom in drugimi, kasneje vidnimi in značilnimi slovenskimi literarnimi ter političnimi delavci je ugodno vplivalo na Jenka in rodilo v njegovem umetniškem udejstvovanju obilne in pomembne sadove.

V družbo »vajevcev« Jenko ni zašel slučajno. Ne samó da ga je z njo vezalo prijateljstvo iz gimnazijskih časov. Mnogo več. Vezala ga je idejna skupnost. Ta je bila za njegovo kulturno in politično usmeritev toliko značilnejša, ker »vajevcev« ni vzbudila le narodnostna ideja, ampak tudi »kulturen protest v življenjski časti razžaljene mladine, krik iz globin tlačenega in zaničevanega ljudstva, dokaz o umskem in moralnem zdravju, zarota plemenitih duš, ki niso mogle razumeti v gluhoti Bachovega absolutizma, zakaj ne bi smele sanjati o svobodi«, kot je zapisal Anton Slodnjak v že omenjeni knjigi. V pripovedovanju o dunajskem literarnem življenju nekdanjih »vajevcev«, ki so svoj program izza gimnazijskih let nadaljevali tudi na univerzi, le sedaj bolj poglobljeno in širše ter sodelujoč v Janežičevem »Glasniku«, najdemo v Zarnikovem življenjepisu, ki ga je leta 1887 priobčil »Slovan«, tudi naslednje: »V Zarnikovem in Erjavčevem stanovanju na Favoritski cesti Terezijšču nasproti zbirali so se Matija Valjavec, Mencinger, Simon Jenko, Davorin Jenko, Stritar, Kham in Žvegelj (sedanji baron Schwegel). Na takih shodih čitali in kritikovali so se književni poskusi in marsikaj se je bilo zasnovalo, kar se je kasneje na slavo in čast naši knjigi izvršilo. Vsi imenovani rojaki shajali so se tudi v gostilnici pri večerji, kjer so namesto popivanja in kvantanja, kakršno je lastno nemškim buršem, pomenkovali se resno o narodnih vprašanjih in utrjevali drug drugega v naklepih za narodno delovanje.« V bistvu iste podatke navaja v prej citirani knjigi oziroma spisu J. Vencajz, le da je ta dodal tej literarni družbi še Tuška in Mandelca. Iz teh poročil bi sklepali, da je bil tudi Davorin Jenko nekak član navedenega literarnega kroga in se je torej v nekem smislu uveljavljal tudi literarno. Vendar aktivni član gornje literarne skupine gotovo nikoli ni bil, saj ni znano, da bi kakorkoli literarno deloval. Tudi A. Slodnjaku se zdi resničnejše od teh Mencingerjevo poročilo o dunajski slovenski literarni družbi; v tem poročilu Davorin



Jenko v mladih letih (izvirna fotografija v arhivu ljubljanske Akademije za glasbo)

Jenko med ostalimi člani ni naveden.[2] To gotovo drži. Četudi ni spadal v to družbo, pa se je z njo pogosto shajal, imel z njo prisrčne stike in živahna razpravljanja, ki so v njem zapustila znatne sledove. Zveze z Valentinom Zarnikom, Josipom Stritarjem, Simonom Jenkom, Franom Erjavcem in drugimi so ga še nadalje utrjevale v njegovi slovanski zavesti, usmerjale so ga v njegove posebne in pozneje osrednje življenjske cilje ter ga v celoti vključile v mladoslovensko gibanje, preko njega pa tudi povezale z ostalimi slovanskimi študenti in med njimi zlasti s srbskimi, kar je kmalu odločilno vplivalo na vse njegovo nadaljnje življenje in delo.

Visokošolec Jenko je že bil prepričan, zaveden, svobodomiseln rodoljub v smislu vseslovanske ideologije. V svojem

navdušenju in borbenosti za narodno stvar se je iz Martina preimenoval v Davorina, podobno kot mnogi drugi slovenski napredni študentje in intelektualci nasploh, ki so se šteli k mladoslovenskemu gibanju, pa enako kot mnogi hrvatski »Ilirci« in srbski »Omladinci«. Privzemanje slovanskih imen je bilo takrat splošen običaj in se ni omejevalo na določeno ideologijo, na primer pri Slovencih na tako imenovano mladoslovensko. Svoja imena so v tem smislu spreminjali tudi ljudje, ki so bili usmerjeni drugam in drugače, tako med njimi tudi Davorin Trstenjak, ki je spadal k tako imenovanim »Staroslovencem«.

Ob koncu leta 1860 in v začetku leta 1861 se je še Jenko podpisoval kot Martin. To dokazuje njegov »Oglas slovenskih pesem«, s katerim je najavil svoje »Slovenske pesmi«. Pod njim je stalo: »Martin Jenko, pravoslovec«. Svoj oglas je datiral z 31. decembrom 1860. In ko je op. 1, njegova prva zbirka, zares izšel v juniju leta 1861, skladatelj ni bil več naveden kot Martin, marveč kot Davorin. Tako ga tudi imenujejo poročila v slovenskih časnikih tedanjega časa, ki so pisala o »Slovenskih pesmih«. Od tega časa dalje pa vse do smrti se je Jenko vedno imenoval Davorin. O tem spremenjenem Martinu je pisal Josip Stritar takole: »Ko bi človek vprašal mater njegovo, kje biva njen sin Davorin, lahko mogoče, da bi mu odgovorila: Jaz nimam nobenega sina Davorina, če pa menite morebiti Martina, Martin moj živi tam doli ‚na Turškem', v Belem gradu... Nekateri se pri nas posmehujejo takim imenom, kakršno je Davorin, menijo namreč v svoji pošteni slovenski modrosti, da Martin naj ostane Martin po starem pregovoru: ‚Martin v Zagreb, Martin iz Zagreba.' Zdaj pa se zgodi časi, da gre v Zagreb Martin, a vrne se iz Zagreba Davorin. Jaz sem tudi za poštenost, in nimam rad, če se človek pači, zlasti moški. Ali kakor vsako pravilo, tako bi smelo imeti tudi to svoje izime. Bodi si ime Davorin pravilno urejeno po Martinu ali ne, jaz moram naravnost reči, da se mi mnogo bolj prijetno in — kako bi rekel — gosposko ali plemenito glasi, nego naš Martin. Tudi o tej stvari sem že nekje govoril, in veseli me, da se moji rojaki bolj in bolj sprijaznjujejo z mojim mnenjem, in da zdaj pri nas vsaj narodni možje tu pa tam že dajejo svojim otrokom lepa slovanska imena.«[3] K tej menjavi imena nam Stritar pové, da so bili na takratnem Slovenskem ne-

kateri še proti temu. Ne pové, kdo, iz katerih vrst naj bi ti bili. Mladoslovenci niso bili, Staroslovenci tudi ne. Morda so pripadali tistim, ki so bili še čisto »samokranjski«, morda onim, ki niso bili nikjer ter jim je duh in napredek zatemnjevala nerazgledana, okorela konservativnost brez neke, kakršnekoli že politične ali nacionalne usmerjenosti. Iz omenjenih Stritarjevih besed zveni tudi, da je Davorina Jenka štel med »narodne može«. To je Jenko leta 1880, ko je prvič bil natisnjen ta sestavek, res bil. Saj se je tudi zaradi tega preimenoval iz Martina.

Na Dunaj je mladi Jenko prišel zato, da bi študiral pravo. Inskripcijske matrike pravne fakultete dunajske univerze kažejo, da je bil v študijskem letu 1858/9 redno vpisan v zimskem in letnem semestru. Zatem je študij iz nenavedenega in tudi neznanega razloga prekinil. To prekinitev, ki je trajala eno leto, nam edinole lahko razloži ustanovitev Slovenskega pevskega društva, ki pada prav v to leto. Ali je to bil dejanski in edini razlog ali ne, je veliko vprašanje. Zdi se namreč skoraj neumljivo, da bi samo zaradi tega kar za celo leto opustil študij. Slednjega je nadaljeval spet od zimskega semestra 1860/1 dalje vse do vključno zimskega semestra 1861/2. V velikonočnem terminu 1862 se je priglasil k pravnozgodovinskemu državnemu izpitu. Ustrezni zapisnik izpitne komisije[4] pravi, da je ta izpit opravljal ponovno, se pravi, da je enkrat že padel, medtem ko ga je vdrugič naredil uspešno. Iz tega bi mogli sklepati, da mu pravni študij ni kdo ve kaj uspeval. Ne bi verjeli, da zaradi nesposobnosti — to osvetljuje že njegov gimnazijski študij. Prej bi lahko rekli, da zaradi pomanjkljive pridnosti, tudi zaradi nezanimanja za to področje, zlasti pa najbrž zaradi tega, ker se je preveč ukvarjal s stvarmi, ki s pravom niso imele nikake zveze in mu zaradi tega ni preostajalo dovolj časa za sistematično učenje. Med temi stvarmi so bile nedvomno tudi študentske diskusije, morda tudi tiste v krogu »vajevcev«, pa politika in predvsem glasba, ki ga je vlekla in zaposlila na razne načine. Zanimiva pa je vztrajnost, trma ali kakor že bi temu dejali, s katero se je vnovič lotil priprav za izpit iz pravne zgodovine — kljub neuspehu in dejstvu, da kasneje pravnega študija ni nadaljeval. Ali je hotel izpit uspešno opraviti ne glede na morebitno nadaljevanje, samo zato, da bi ne odšel z univerze kot nesposoben, propadel študent, ali

pa je morda takrat še bil trdno namenjen, da ta študij dokonča in se je zato znova priglasil k izpitu? Na to ni mogoče odgovoriti določno. Dejstvo je le, da se je njegovo življenje kmalu nato drugače zasukalo in ga usmerilo tja, kamor ga je od vsega začetka vleklo, daleč od vsake pravne prakse. Dunaj mu je bil v tej smeri neprecenljiva, kar velikanska spodbuda, enako življenje in cilji mladoslovensko ter vseslovansko usmerjenih dunajskih študentov, katerih zavedni, nadvse aktivni član je postal tudi mladi Jenko. Osrednjega smotra svojega dunajskega bivanja ni našel v razglabljanju o pravnih problemih. Iskal ga je v glasbi in ga v tistih vihravih, razboritih študentskih časih tudi našel.

---

[1] Gl. Prijatelj Iv., Vloga omladine v prvem obdobju mladoslovenskega pokreta, LZ XLIV, 153.

[2] Prim. Slodnjak A., isto; Prijatelj Iv., isto, 151; Mencinger J., Moja hoja na Triglav, izd. Ant. Knezove knjižnice, 102 ss.

[3] Gl. S. (= Josip Stritar), Spomini, Z VI, 1880, 379 ss.; Josipa Stritarja Zbrani spisi, 1888, VI, 345 ss.

[4] Zapisnik izpitne komisije od 9. aprila 1862 pod št. 34 pravi: »Herr Martin Jenko, geboren zu Zirklach in Krain, derzeit (u. zw. im Winter-Semester 1862) ordentliche Studierender der Rechts- und Staatswissenschaften an der k. k. Universität zu Wien, hat am heutigen Tage vor der unterfertigten Staatsprüfungs-Commission sich in Gemässheit des Gesetzes vom 2. Oktober 1855, R. G. Bl. Nr. 172, der rechtshistorischen Staatsprüfung wiederholt unterzogen und ist bei derselben durch Stimmenmehrheit für befähigt erkannt worden.« (Gl. Katalog der bei der juridischen Facultät immatriculierten Studierenden ..., 1858/9, 1860/1, 1861/2, Univerzitetni arhiv, pravna fakulteta, Dunaj). Tu naj omenim, da je poleg Martina (Davorina) Jenka bil v zimskem semestru 1860/1 na pravni fakulteti dunajske univerze vpisan tudi njegov prijatelj, pesnik Simon Jenko. Omenjeni katalog navaja Jenka kot Martina in ne Davorina, kakor se je sam v tem času že preimenoval. Razumljivo zaradi tega, ker se je katalog naslanjal na rojstni in krstni list in ne na Jenkovo odločitev.

PRVI USPEHI

SLOVENSKO PEVSKO DRUŠTVO

Napredni slovenski visokošolci na Dunaju so Davorina Jenka pravilno ocenili. V njem niso gledali le svojega idejnega pristaša in prijetnega družabnika, ki se je udeleževal slovenskih in slovanskih »besed« ter se s težavo preživljal. V njem so marveč spoznali nadarjenega glasbenika, ki bi jim utegnil pomagati v dosezanju njihovih narodnostnih namenov. Podobno kot vsa sorodna gibanja povsod drugod, so se namreč tudi oni za uresničenje teh namenov posluževali pesmi. Vedeli so, da sama beseda ne zaleže, da pogosto le utruja in izgine iz spomina. Če je zares lepa in melodično prijetna, pa pesem ostaja in spodbuja. V njej in z njo dobiva beseda večjo mikavnost in kdaj pa kdaj tudi trajnost.

Zato je imela in ima péta pesem vedno tolikšno veljavo, ki je bila prav dobro znana tudi mladoslovenskim vodnikom in med njimi predstavnikom dunajskih slovenskih študentov, ki so imeli močan vpliv na razvoj slovenskega narodnostnega gibanja že v času svojega šolanja in seveda tudi kasneje, tedaj morda še bolj. Da bi lahko s te strani prispevali svoj delež k zastavljenim smotrom, so potrebovali sposobnega in živahnega pevovodjo ter skladatelja, ki bi zlagal budnice, navdušujoče patriotske pesmi, take, da bi prebujajočo se slovensko zavest še dvigale, krepile in širile. Davorin Jenko se jim je zdel primeren za tako nalogo. V njem so videli izrazito nadarjenega človeka, strokovno dovolj pripravljenega, da bi lahko ustvarjalno in poustvarjalno, v mejah njihovih potreb uspešno posegal na glasbeno področje. Za to so seveda morali imeti tehtne razloge, in ob tem se nujno zastavlja vprašanje, kdaj in kje se je glasbeno izobraževal mladi Jenko?

Ko je postal član Srbske kraljevske akademije, je Jenko navedel v svojih biografskih podatkih, da so mu bili glasbeni učitelji Gašpar Mašek in Gregor Rihar v Ljubljani, Francesco Sinico in Luigi Ricci pa v Trstu.[1] To je vse, kar je Jenko kdajkoli povedal o svojem glasbenem šolanju v času ljubljanskega, tržaškega in dunajskega študija. Zato je treba te skope podatke dopolniti, razširiti in osvetliti, kolikor je seveda to zaradi skrajno pomanjkljivih virov mogoče.

Ali in kako je morda vplival dom na razvoj njegovih muzikalnih nastavkov, o tem ne vemo prav ničesar. Prve spodbude je v tej smeri najbrž dobil v kranjski normalki od svojih učiteljev Petelna in Podobnika. Te so postale mnogo večje in učinkovitejše, ko je prišel na ljubljansko normalko in od tod v gimnazijo. Ves čas svojega ljubljanskega šolanja je imel na razpolago tako imenovano javno glasbeno šolo, ki je bila priključena normalki. Ta glasbena šola sicer ni bila namenjena učencem normalke ali drugih občeizobraževalnih zavodov, marveč predvsem tistim, ki so želeli postati organisti in so bili voljni pomagati v dviganju kvalitetne ravni tedanje slovenske cerkvene glasbe. Vendar so jo mogli obiskovati tudi drugi mladi ljudje, ki niso imeli prilike, da bi se glasbeno izobraževali privatno ali pa v glasbeni šoli ljubljanske Filharmonične družbe; ta pa ni delovala stalno, marveč le kdaj pa kdaj, kakor so pač prihajali in

odhajali glasbeni učitelji. Na omenjeni javni glasbeni šoli je od 1822—1854, torej tudi v času, v katerem se odvija Jenkovo ljubljansko bivanje (1845—1854), deloval Gašpar Mašek, ki je bil svojčas tudi kapelnik ljubljanskega Stanovskega gledališča in vodja koncertov Filharmonične družbe. Ta Mašek, oče enega prvih slovenskih glasbenih romantikov, nadarjenega Kamila, je v času, ki je nastopil na Slovenskem neposredno po naravnost čudovitem glasbenem razcvetu ob prehodu iz baroka v klasiko tam v zadnjih dveh, treh desetletjih XVIII. stoletja, mnogo pomenil. V ljubljansko glasbeno življenje je prinesel nov polet, obogatil ga je s svojimi številnimi skladbami, ki so tehnično izvrstne, prispeval je tudi svoj delež nastajajoči slovenski glasbeni tvorbi in znatno dvignil raven glasbenega poustvarjanja, predvsem zborovskega. Tako je bil za glasbo na Slovenskem v prvi polovici XIX. stoletja osebnost, ki daleč prekaša pomen popularnega Jurija Mihevca; resda je bil ta po rodu Ljubljančan, vendar je deloval v tujini, zato ni imel neposrednega vpliva na razvoj glasbenega življenja na slovenskih tleh. Če je bilo delovanje Gašparja Maška na polju glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja zelo plodno in pozitivno, pa tega ne moremo trditi za njegova pedagoška prizadevanja, vsaj ne za tista, ki jih je opravljal v okviru javne glasbene šole. Bil je na glasu zelo slabega učitelja, ki ni kazal pravega zanimanja za glasbeno vzgojstvo in je zato svoje delo v glasbeni šoli silno zanemarjal, bržkone tudi zaradi tega, ker je bil dovolj zaposlen na raznih drugih mestih. Poučevanje na javni glasbeni šoli mu je bilo dobrodošlo toliko, kolikor je s tem zvišal svoje prejemke. Poklicni glasbeniki so se morali vedno boriti za osnovne gmotne možnosti in prav to se je godilo tudi Mašku. Ni čuda torej, da je bilo njegovo delo na javni glasbeni šoli s strani njegovih predstojnikov označeno za nezadovoljivo in ni rodilo zaželenih uspehov, ki bi lahko ugodno vplivali na nadaljnji razvoj slovenske glasbene misli. Podobno so ga ocenjevali tudi izven glasbenih krogov, saj je bil splošno znan, poleg Riharja osrednja osebnost svojega časa v Ljubljani in na Slovenskem. V pedagoškem pogledu ga je dobro poznal tudi Josip Stritar. Njegov brat Andrej (Viteslav), ki je bil kaplan v Premu, je Josipa namreč priganjal, da bi se v času gimnazijskega šolanja seznanil nekoliko tudi z glasbenimi nauki. Josip pa mu je v pismu

z dne 27. junija 1851 stanje v javni glasbeni šoli takole osvetlil:

»U muzički šoli ni jedno krat nič, sim bil že poskusil, učenik spi, fantje pa se tepejo po šoli, to je zmirom, u Alojzjevišču pa tudi ni takega, da bi me učil . . .«[2]

V taki šoli se tudi nadarjeni Jenko ne bi ničesar naučil in se najbrž tudi ne bi dobro počutil. Maškov učenec gotovo ni bil, vsaj ne v omenjeni šoli. To dokazujejo katalogi tega zavoda, v katerih ni nikjer najti Martina Jenka. Morda se je učil pri Mašku privatno. Tako bi vsaj utegnili sklepati iz Hribarjevih navedb v »Slovanu« iz leta 1885. Še verjetneje pa je, da se je Jenko učil iz Maškovih skladb.

Enako mislim glede Jenkove navedbe, da se je učil pri Riharju. Da, pri Riharju vsekakor, vendar spet iz njegovih skladb, ki pomenijo v prvi polovici XIX. stoletja za slovensko glasbo nekaj povsem novega. V njih se je Gregor Rihar približal občutju preprostega slovenskega človeka, pa naj so skladbe cerkvene ali posvetne. S svojimi skladbami, ki so tehnično zelo visoko in po slogu še močno v baroku, je Rihar tudi v glasbi začel, kar sta z besedili konec XVIII. stoletja nakazala skladatelja Jakob Zupan in Janez Krstnik Novak: položil je temelje samostojni slovenski glasbi, taki, ki je spočetka nujno prekinila z dotedanjo tradicijo, da bi bila dostopna širokim ljudskim plastem, polagoma rasla in se nato ob zatonu preteklega stoletja spet dvignila in znova povezala s tradicijo in prakso zahodne glasbene umetnosti. Čeprav so na njiju vplivali začetki slovenskega preporoda, Zupan in Novak še nista zmogla tega, kar je storil Rihar. Glasbeno sta se še preveč oklepala splošno kozmopolitsko usmerjene baročne in začetne klasicistične miselnosti. Tudi pravih prijemov, da bi v glasbi šla slovensko pot, kakor sta v tekstih, še nista imela. Čas še ni bil dozorel. Tudi Gašpar Mašek in Jurij Mihevec še nista bila kos tej veliki nalogi. Mihevec se je domovini odtujil in, ko je odšel iz Ljubljane na Dunaj ter od tam v Pariz, se ni nikoli več vrnil. Od Maška, ki je bil češkega rodu, pa v tej smeri ni bilo mogoče nič več pričakovati. Pa se je kljub temu ob prvem vzponu slovenske narodne zavesti začutil Slovana in skladal tudi na slovenska besedila. V začetku druge polovice XIX. stoletja, ko se začenja tudi v glasbenih krogih in zlasti v okviru vedno bolj nemške, nekoč le gojitvi glasbene kulture predane ljub-

ljanske Filharmonične družbe ostriti odnos med Nemci in Slovenci, je Mašek začutil, kje, na kateri strani je njegovo mesto. Kljub temu pa njegove skladbe, ki so se iz začetne klasike barvale sčasoma bolj in bolj romantično, ne pomenijo odločilnega prispevka samostojnemu slovenskemu glasbenemu ustvarjanju. Mašek je stilno v splošnem ostal to, kar je bil, prav tako tudi izrazno. S tega vidika ga ni mogoče ne primerjati ne vzporejati z Riharjem. Slednjega sicer v prizadevanjih ni vodila slovenska nacionalna ideja, marveč predvsem težnja, da bi prerodil slovensko cerkveno glasbo in petje, ki se je ob baročnih vplivih podobno kot drugod v Evropi izrodilo tudi na Slovenskem. Cerkvene kore so obvladovali muzikanti in s svojim igranjem v načinu koračnic, valčkov in sorodnih komadov kvarili značaj, ki bi ga morala imeti glasba v cerkvi. Temu je hotel odpomoči Rihar s svojimi pesmimi. Te se sicer marsikje še prav lahkotno zasučejo. Bile pa so izraz nadarjenega skladatelja, ki na žalost ni imel priložnosti, da bi se na široko razgledal v kompozicijski tehniki in bi tako lahko povedal vse, kar je občutil. Kljub temu pa so njegove skladbe resen prispevek v slovensko glasbo in so ostale v ljudstvu, četudi so jih slovenski cecilijanci, ki so hoteli usmeriti slovensko cerkveno glasbo v stil vokalnega mnogoglasja XVI. stoletja, še tako preganjali.[3]

Od Riharja se je Jenko lahko mnogo naučil, tudi če ni bil v njegovi šoli. Pedagoško se je namreč Rihar udejstvoval le v bogoslovju, kjer pa Jenko ni bil. Mogoče pa je, da je Jenko pel na koru ljubljanske stolnice, kjer je bil Rihar vodja petja in glasbe (regens chori), in v tem videl neke vrste pouk. Ob takih prilikah Rihar gotovo ni štedil z besedami, marveč je svojim pevcem povedal marsikaj, kar jim je moglo širiti glasbena obzorja. Dokaza za trditev, da je bil Jenko Riharjev pevec v stolnici, nimamo. Jenko sam o tem ni nikoli ničesar omenil ali zapisal. Ostanejo le ugibanja, iz katerih se povsem jasno izlušči ena sama zanesljiva trditev, da je namreč Jenko poznal tedanjo glasbeno tvorbo na Slovenskem in se je iz nje učil. V to spadajo tudi ustvaritve Gašparja Maška, Gregorja Riharja, Luke Dolinarja in Blaža Potočnika. Dolinar in Potočnik sicer nista dosegla Riharjeve ravni, vendar sta s svojim delom znatno prispevala k polaganju temeljev samostojne slovenske glasbe. Dalje štejemo sem tudi skladbe Miroslava Vilharja in Jurija Fleišmana, ki

ju kajpada ne moremo postaviti ob stran Riharju ali Mašku. Ta dva skladatelja sta bila glede kompozicijske tehnike in izraza mnogo skromnejša od Riharja in Maška. V marsičem sta bila plod leta 1848, ki ju je s svoje strani spodbujalo k skladanju na slovenska besedila. Vodila ju je torej že ideja narodnega prebujenja, ustvarjala sta z namenom, da bi prispevala k dviganju slovenske zavesti, ki je začela bohoteti v prvem zaletu. Tudi ta dva sta bila nadarjena glasbenika, nista pa imela zadostne tehnične podlage, da bi lahko glasbeno oblikovala, kar sta nosila v svoji notranjosti.

Mladi Jenko je tako imel v svojih gimnazijskih letih sijajno priložnost za poglobitev glasbenih pogledov. Prav v tem času se odvija eno najzanimivejših poglavij slovenskega glasbenega razvoja. Z ene strani se še nadaljuje zahodnoevropska glasbena tradicija, z druge pa se poraja specifično slovenska glasba, ki dokončno zadobi svojo idejno jasnost in razmah v razdobju glasbene romantike. Jenko je vse to mogel opazovati. Star in zrel je bil dovolj, da mu ni ostalo skrito, da gre tu za izredno važno prelomnico. Ta je bila tesno vezana na razvoj slovenskega narodnostnega vprašanja in pojasnjuje, zakaj se je zavlekel nastop glasbene romantike pri Slovencih, ki je vzbujal in še danes vzbuja vtis, da Slovenci v glasbi pred romantiko nismo imeli ničesar ter smo v primerjavi z razvojem domače literature in likovne umetnosti na eni in tedanjega zahodnoevropskega glasbenega razvoja na drugi strani zaostali. To v nekem pogledu drži, vendar samo delno in ima za to tudi svoje tehtne razloge. Kljub tako imenovani zaostalosti pa se ob podrobnem vpogledu v glasbo na Slovenskem kaže v prvi polovici XIX. stoletja precèj drugačna podoba, kot nam je na splošno znana. Ta pove, da se je gimnazijec Jenko lahko tudi doma, v Ljubljani, mnogo naučil. Tega glasbenega življenja seveda ni mogoče niti primerjati in še manj vzporejati z onim v raznih evropskih glasbenih centrih. Živahnemu Jenku, ki je hlepel po glasbenem znanju in doživetjih ter se je gotovo udeleževal tudi koncertov Filharmonične družbe in prireditev raznih nemških in italijanskih opernih družb, pa je zadoščalo in ga je spodbujalo. Pa tudi glasbena tvorba, ki v tem času nastaja na Slovenskem, ni bila tako neznatna in nepomembna, da ne bi bila važna za Jenkov glasbeni razvoj. Nasprotno! Čeprav je bila skromna, je bila pestra in raz-

vojno značilna ter je naznanjala nove dogodke, sedaj ne več v glasbi na Slovenskem, marveč v slovenski glasbi.

V kakšnem smislu naj bi bil Jenko Maškov in Riharjev učenec, je torej jasno. Znanje je črpal iz njunih skladb. Zajemal pa ga je tudi iz skladb raznih drugih domačih in tujih ustvarjalcev, ki jih je lahko slišal na koncertih ali redkih opernih uprizoritvah. Prav tako ne smemo prezreti, da je imel glasbeni pouk na razpolago tudi v gimnaziji, kjer sicer petja ni poučeval ne Mašek ne Rihar. Iz ustreznih katalogov ljubljanske gimnazije je razvidno, da se je takrat, ko je prvič in drugič obiskoval peti razred (1853 in 1854), priglasil tudi k petju in se je v tem neobveznem predmetu tudi navdušeno uveljavljal. Omenjeni Hribarjevi zapiski pravijo, da je »poleg vseh naukov zanimala Davorina vendar najbolj glasba. Še dokler je bil v Ljubljani, učil se je je s posebno pridnostjo...« Videti je torej, da se je že pred odhodom v Trst intenzivno ukvarjal z glasbo in je tako tja prišel že v nekem smislu razmeroma glasbeno izobražen in razgledan.

Trst je bil v Jenkovih časih s koncertnimi in opernimi prireditvami bogato, razgibano mesto. Po Hribarjevih besedah je našel Jenko ob prihodu vanj »med muzikalnimi Italijani še več prilike do nadaljnje muzikalne omike. Posebno marljivo je obiskoval koncerte, pri katerih so sodelovale boljše moči, in mnogokedaj ga je jedna ali druga operna predstava zvabila v gledališče«. V takratnem tržaškem Teatro grande je bil od 1837 do 1843 in od 1845 s presledki do 1859 »maestro concertatore« plodoviti skladatelj Luigi Ricci, ki je napisal mnogo oper.[4] Njegova dela so pogosto uprizarjali v tržaški Operi in tudi ta so verjetno pomagala likati Jenkov estetski okus. Razen tega se je ob njih mogel seznanjati s podrobnostmi operne kompozicijske tehnike in zgradbe. Tako je najbrž treba razumeti Jenkovo lastno navedbo, da se je šolal pri Ricciju. Tudi za slednjega namreč ni znano, da bi kdajkoli deloval kot glasbeni pedagog in bi tako morda bil Jenko njegov neposredni učenec. Spet se ponuja ista misel kot v primeru Riharja. Ricci je bil namreč regens chori tržaške stolnice. Tako obstoji možnost, da je Jenko sodeloval v njegovem zboru in to štel za šolanje pri Ricciju. Toda to je le možnost, ki jo morebiti še podpira domneva, da je bilo Jenkovo sodelovanje v tržaškem stolničnem zboru

eden izmed virov, iz katerih je mladi gimnazijec nabiral za življenje in študij potrebna gmotna sredstva.

Več priložnosti za sistematičen glasbeni pouk bi imel Jenko na tržaški gimnaziji, kjer je bil že od decembra leta 1842 dalje na spodbudo takratnega župnika in kasnejšega škofa dr. Jerneja Legata izredni pouk petja, da bi gimnazijci mogli peti pri vsakodnevnih mašah. Petje je bilo trikrat tedensko neposredno po popoldanskem pouku. Poučeval je Francesco Sinico, mestni pevski učitelj in ravnatelj Società filarmonico-dramatica, organist v protestantski in katoliški Marijini cerkvi ter regens chori srbske pravoslavne cerkve. Opravljal je torej mnogo služb, kot je bilo to v navadi v XIX. stoletju, ko je poklicnih glasbenikov, zlasti sposobnih, na splošno še zelo primanjkovalo. Ta Sinico je skladal tudi opere, maše, pesmi in druge kompozicije. Jenko ga navaja kot svojega učitelja. Vendar iz katalogov ni mogoče razbrati, da bi bil Jenko vpisan za petje na gimnaziji. Prav tako pa ni znano, ali je bil morda Sinicov privatni učenec. Ostaneta le dve možnosti: ali je bil učenec v Ljudski pevski šoli (Scuola popolare di canto), ki je bila leta 1844 osnovana na Sinicovo pobudo in ji je bil Sinico tudi ravnatelj, ali pa je študiral v Instrumentalni šoli (Scuola istrumentale), ki jo je leta 1853 ustanovil isti Sinico. Katalogi obeh teh zavodov pa za to razdobje niso ohranjeni in tako spet ostajajo samo ugibanja, domneve brez stvarnih dejstev, na katere bi se mogli trdno opreti. Da je Jenko navajal za svoje glasbene mentorje odnosno celo neposredne učitelje Riharja, Maška, Riccija in Sinica, je moral imeti razloge. Naj bo tako ali drugače: zanj so vsekakor nekaj pomenili. Njihov vpliv se čuti v Jenkovem ustvarjanju in to je dovolj tehten dokaz za trditev, da je bil z njimi nekako povezan, četudi ne moremo določno in naravnost povedati, kako.

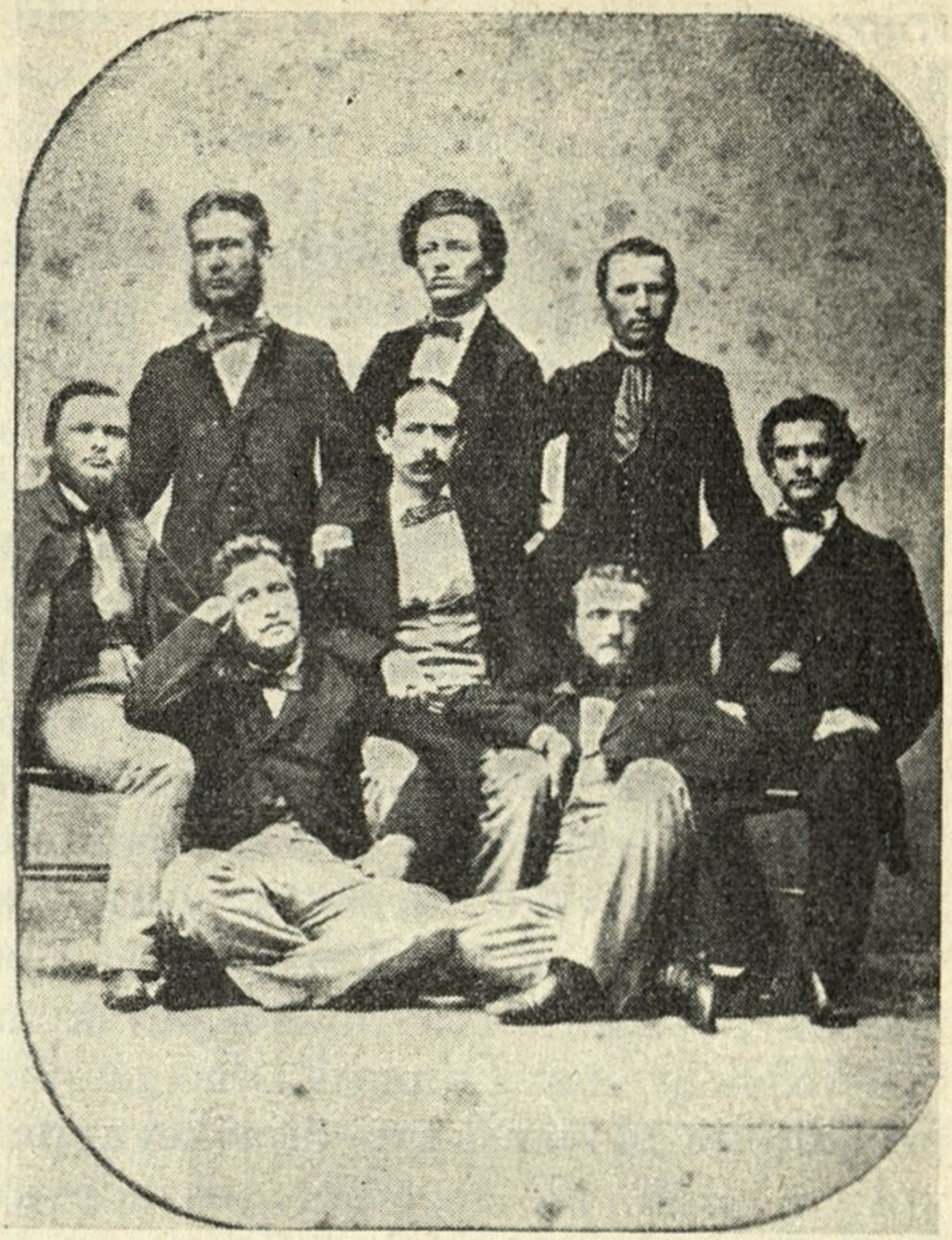
Ko je Jenko prišel na Dunaj, so se seveda možnosti za njegovo glasbeno izobraževanje še občutno povečale. Tu je bilo polno sijajnih opernih predstav in koncertov, ki se jih je lahko udeleževal, kolikor so mu dopuščala skromna sredstva. Na Dunaju je bil tudi konservatorij, kamor bi se načelno mogel vpisati in tam sistematično študirati. Med študenti tega znamenitega glasbenega učnega zavoda pa ga zaman iščemo.[5] Študija na konservatoriju si je gotovo iz

srca želel, vendar mu ni bil dostopen zato, ker zanj ni imel dovolj podlage, pa tudi star je bil ob prihodu na Dunaj že 23 let, se pravi, preveč za začetek šolanja na konservatoriju. Razne navedbe trdijo, da je študiral privatno pri nekem Gentiluomu, italijanskem glasbeniku, iz katerega pevske šole sta izšli tudi nekoč znani pevki Henriette Treffz in Leopoldina Tuczek. Za poustvarjalno delo, ki ga je na Dunaju opravljal Jenko, bi mu ta pevski pedagog lahko mnogo koristil. Zato bi utegnila biti omenjena navedba pravilna. Prav tako je mogoče, da si je pri komerkoli že privatno pridobival osnove skladateljske tehnike. Glede na njegove zveze bi v tem pogledu prišla v poštev Josef Hellmesberger in Simon Sehter. Da bi študiral privatno pri Hellmesbergerju, ravnatelju konservatorija in koncertnem mojstru dvornega opernega orkestra, ni verjetno. Ta se je prvenstveno ukvarjal s poučevanjem violine, četudi je bil prav tako široko razgledan v kompozicijski tehniki. Verjetneje bi bilo, da je bil Jenko privatni učenec nič manj znamenitega Sehterja, skladatelja in slovečega učitelja harmonije ter kontrapunkta na dunajskem konservatoriju. Sehterjev učenec na konservatoriju je bil v tem času tudi nadarjeni srbski glasbenik Kornelij Stanković. Kot prej glede ljubljanskega in tržaškega, pa so tudi domneve glede Jenkovega dunajskega glasbenega študija brez trdne podlage, še toliko bolj, ker Jenko sam ni navedel nikogar, ki bi mu bil glasbeni učitelj. Razpoložljivi viri ugotavljajo le to, da je v razdobju svojega dunajskega študija pogosto zahajal na koncerte in v Dvorno opero, pa tudi v Dvorno knjižnico, kjer da se je poglabljal v partiture raznih znanih oper in drugih skladb. Pravijo tudi, da se je učil instrumentacije. Kako neki? Najbrž le toliko, kolikor jo je spoznaval iz partitur, Vemo namreč, da je precèj let kasneje odšel v Prago z edinim namenom, da si pridobi osnove instrumentacije. Torej jih prej ni imel in si jih na Dunaju očividno ni prisvojil. Tako seveda prej omenjena navedba ne drži.

Iz vsega, kar nam je znano o Jenkovem glasbenem študiju do vključno dunajskega gibanja, sklepamo lahko le to, da ta ni bil sistematičen. Prilike, v katerih je živel, temu nadarjenemu mladeniču niso dovolile, da bi se posvetil zgolj glasbenemu šolanju. Tudi staršem najbrž ne bi bilo kdo ve kako všeč, če bi si bil izbral glasbeni poklic, ki je bil

preprostemu človeku še vedno nekaj manj ko razni drugi poklici. Kljub temu, da je ugodil željam roditeljev in študiral pravo gotovo tudi zato, da bi si ustvaril trdno ekonomsko podlago, pa je sledil klicu svojega talenta. Sicer ne izključno in sistematično, ampak kolikor je mogel tu in tam uloviti. Več ali manj, pravzaprav bolj več kot manj je bil samouk. Ne glede na to pomanjkljivo glasbeno izobraževanje pa je bil že kot študent dunajske pravne fakultete toliko razgledan v tehniki vokalnega skladanja in poustvarjanja, da je na obeh področjih vidno uspeval. Napredni slovenski visokošolci se torej niso zmotili, ko so pričakovali od njega, da bo oživil, poživil in razmahnil dotedanje pevsko udejstvovanje slovenskega dijaštva na Dunaju.

O tem pripoveduje Stritar naslednje: »V začetku druge polovice minulega stoletja, ko sem jaz študiral na Dunaju, je to veliko mesto imelo eno samo pevsko društvo; in še to se je oglasilo le redkokdaj. Slovenci smo imeli, edini med dijaki, svoj pevski zbor, s katerim smo se lahko ponašali. Na Vidnu, tedaj predmestje, zdaj IV. okraj dunajski, nasproti Pavlanski cerkvi, je bila, ali pa je menda še, gostilna, kamor smo zahajali zvečer... Po večerji, ki ni bila kaj imenitna, se je začelo petje. To petje nam je bilo nekaka služba božja: peli smo, da so nas angelci poslušali...«[6] To prepevanje dunajskih slovenskih študentov pa je bilo torej le bolj priložnostno in v ožjem pomenu besede ni imelo organizirane oblike. Jenko ga je zagrabil bolj trdno. V raznih poročilih beremo, da se je v naprednih dunajskih dijaških vrstah začel aktivno udejstvovati takoj po prihodu na univerzo. Kaže, da je sodeloval že na »besedah« ob koncu 1858 in v začetku leta 1859. S pomočjo Valentina Zarnika, ki je bil med dijaki zelo priljubljen in je bil tudi spreten organizator, pa je Jenko leta 1859 ustanovil Slovensko pevsko društvo.[7] Bil je njegov pevovodja in je vadil slovenske visokošolce tako, da so postali — kot poroča Ivan Prijatelj v že omenjeni razpravi — v petju pravi mojstri. Jenkovi pevci so se s svojim pevovodjem vred shajali vsak ponedeljek v gostilni »zum Lothringer«, včasih tudi v dvorani »zum goldenen Sieb«. Sodelovali so na vseh slovenskih in slovanskih prireditvah. Ker so v to društvo radi zahajali tudi Srbi, Hrvati in Bolgari, je Slovensko pevsko društvo kmalu dobilo širši značaj in pomen. Mnogo je prispevalo



Jenko v družbi svojih mladostnih prijateljev. Od desne proti levi sedi prvi Karel Savnik, zadnji pa Valentin Zarnik, stoji Davorin Jenko, pod njim pa je Valentin Mandelc. Ostali člani te družbe še niso prepoznani (izvirna fotografija v NUK)

k združevanju slovanskega dijaštva in dvignilo ga je tako, da je bilo okrog leta 1860 na Dunaju »življenje med slovansko mladino, kakršnega še ne pomnijo Slovani. Res da še ni bilo na Dunaji ne Zore, ne Velebita, ne Triglava, ali je vender bilo življenja bujnega, svežega kakor jutranja rosa« — tako beremo v »Slovanu« leta 1885. V tem času se organizirajo tudi že srbski dijaki. Ti so si leta 1863 osnovali »Zoro«, ki ni delovala samo literarno, ampak se je tudi trudila buditi narodno zavest, postala središče srbskega mladinskega gibanja, prirejala »besede« in imela svoj pevski zbor. Tudi tem kot ostalim slovanskim visokošolcem je bilo delovanje Slovanskega pevskega društva spodbuda. »Besede« in razne druge prireditve slovenskih študentov, na katerih je vselej sodelovalo Slovensko pevsko društvo s svojim izvrstnim pevskim zborom, so zlasti po oktobrski diplomi postale zbirališče dunajskih Slovanov in so tako imele veliko kulturno in politično vlogo. To potrjujejo razna poročila iz tedanjega časa. Tako je v svojem sedmem zvezku pisal

»Slovenski glasnik« 5. januarja 1861 o »slovanski besedi«, ki je bila 18. decembra 1860 v spomin »jugoslovanskega narodnega pesnika A. Kačića«: »Za krasnim prologom v blagem namenu te veselice so se vrstile razne slovanske pesme z drugimi godbenimi skladbami... Sošlo se je bilo iz vseh slovanskih rodov toliko plemenite gospode, nekoliko tudi v narodni obleki, da je v znanih prevelicih Sperlovih sobanah skoraj prostora zmanjkovalo...«

Duša Slovenskega pevskega društva je seveda bil Jenko, ki je sedaj imel lepo priliko, da široko izživi in uveljavi svoja muzikalna nagnjenja ter sposobnosti. Pevski zbor tega društva je postal eden bistvenih namenov vsega njegovega udejstvovanja. Dvignil ga je na visoko raven in se hkrati izpopolnjeval v vokalnem poustvarjanju, kar je bilo zanj v kasnejšem življenju zelo pomembno. Tako je bilo zanj Slovensko pevsko društvo vprav sijajna glasbena šola, v kateri se je praktično odlično obnesel. Dosegel je take uspehe in vlil toliko poleta pevskemu življenju slovenskih visokošolcev na Dunaju, da ga je Prijatelj nazval preporoditelja slovenskega dijaškega petja. S tem je posredno vplival tudi na sorodna prizadevanja drugih slovanskih visokošolcev, kar daje njegovemu delovanju še poseben pomen.[8]

Slovensko pevsko društvo je bilo živahno od ustanovitve leta 1859 do začetka 1862. Takrat se začenja v njem nekak zastoj in upadanje, ki so ju povzročili razni razlogi. Na eni strani dejstvo, da so najbolj podjetni člani zaključevali svoje študije in odhajali v razne službe izven Dunaja, ponajveč na Slovensko. Na drugi strani je treba upoštevati, da se je Jenko pripravljal za državni izpit. Ker ga je delal ponovno, se je moral zanj pripravljati toliko bolj in se bržkone začasno ni mogel kdo ve kaj posvečati pevskemu zboru. Že to dovolj pojasnjuje zmanjšano aktivnost Slovenskega pevskega društva. Razen tega pa moramo upoštevati, da se je prav v tem času, v začetku leta 1862, ustanavljalo Slovansko pevsko društvo (Zpěvácký spolek slovanský), ki so ga tudi slovenski visokošolci pozdravljali z navdušenjem. Ustrezalo je njihovi vseslovanski ideologiji in v svojem navdušenem, mladostno prekipevajočem slovanstvu so napredni slovenski študenti na Dunaju gotovo sodili, da je njihovo mesto tam, kjer bodo lahko svoji ideologiji najbolj zvesto služili, se pravi,

v Slovanskem pevskem društvu. To je imelo mnogo večje delovno področje in nedvomno tehtnejšo upravičenost do obstoja, kakor pa Slovensko pevsko društvo. S tem, da se je ustanovilo novo društvo, seveda Slovensko pevsko društvo ni moralo nujno prenehati s svojim delovanjem. Konec koncev sta bili obe društvi, če ju primerjamo med seboj, precèj različni. Slovensko pevsko društvo je bilo izrazito študentsko, kar Slovansko pevsko društvo ni bilo. Slednje pa je posredno prav gotovo vplivalo na to, da je Slovensko pevsko društvo polagoma usihalo in nazadnje tudi usahnilo. Pevci so namreč povečini prešli v Slovansko pevsko društvo, s tem pa je Slovensko pevsko društvo izgubilo svoje temelje. Slovenski visokošolci so se tako odpovedali svojemu društvu in naredili nepremišljeno potezo. Odslej niso več imeli svoje matice, v kateri bi se zbirali, kovali načrte in se ideološko klesali. Po nepotrebnem so se odrekli svojemu društvu, ki bi lahko poleg Slovanskega pevskega društva živelo in delovalo še nadalje. Iz svojih rok so izpustili vlogo spodbudnika, v Slovanskem pevskem društvu pa kljub sodelovanju seveda niso več imeli tistega pomena, ki so ga imeli poprej v svojem lastnem.

Ko je poročal o ustanovitvi Slovanskega pevskega društva na Dunaju in najavil njegovo prvo »besedo«, je neki J. T. Jelovšekov v »Novicah« (1862, 394) zapisal, da more biti član tega društva vsak Slovan, »al do sedaj so še le Čehi in Slovenci pristopili«, in da more biti član »vsaki Slovan, ki zna peti in v Beču stanuje«. Po nekih podatkih naj bi dali spodbudo za ustanovitev Slovanskega pevskega društva Slovenci. Vencajz omenja v svoji »Spomenici«, da je jeseni 1862 »obudil žilavi Davorin Jenko z nekaterimi drugimi slovanskimi rodoljubi Slovansko pevsko društvo, ki slovi še dan današnji«. Po njem je isto omenjal tudi Ivan Prijatelj.

Medtem pa drugi viri nikjer ne omenjajo Jenka med soustanovitelji ali celo kot ustanovitelja tega društva. Pač pa navajajo, da so bili temelji temu društvu položeni že v letu 1858, ko so baje že bili izdelani statuti in zbrani podpisi, vendar takrat zaradi političnih in socialnih razmer ni prišlo do ustanovitve. Ustanovilo pa se je Slovensko pevsko društvo, ki je bilo v slovanskem merilu le lokalnega pomena, čeprav je imelo med dunajskimi slovanskimi študenti širši

značaj. Slovanskega pevskega društva torej ne bi mogli razglasiti kot združenje, ki bi bilo naperjeno proti Slovenskemu pevskemu društvu. Tudi se Slovansko in Slovensko pevsko društvo načelno nista izključevala, se pravi: ustanovitev enega ni v načelu terjala ukinitve drugega, četudi se je v praksi tako zgodilo.

Ko so po zlomu Bachovega absolutizma bili pogoji za ustanovitev Slovanskega pevskega društva realnejši, so po pooblastilu stalnega odbora, ki je deloval že nekaj let sem ter prirejal »besede« in plesne venčke v korist društvu, ki naj bi se ustanovilo, A. J. Kalandra, J. Lenoch in F. Ptačovský znova izdelali statute in prošnjo za potrditev ter zbrali potrebne podpise. Omenjeno prošnjo, ki so jo podpisali dr. J. Dvořáček, dr. C. Caspar, E. Förchtgott,[9] J. T. Kloss(e) in neki K. Joanović (Jovanović), so izročili 3. marca 1862 in dobili nato 26. aprila 1862 potrditev. S tem se je izvedla formalna ustanovitev Slovanskega pevskega društva. Za predsednika je bil izvoljen Dvořáček, za odbornike Kalandra, Lenoch, Ptačovský, Caspar, Benevic in Em. Veselý, za pevovodjo pa Förchtgott-Tovačovský.[10]

Češki vir iz leta 1895 meni, da je ustanovitev Slovanskega pevskega društva na Dunaju spodbudila ustanovitev znamenitega pevskega društva »Hlahol« v Pragi. Če upoštevamo, da so bili z izjemo Jovanovića (Joanovića) utemeljitelji Slovanskega pevskega društva sami Čehi, se zdi ta trditev verjetna, čeprav seveda ne smemo pozabiti, da je bila ideja za uresničenje Slovanskega pevskega društva rojena že mnogo prej in je samo čakala primernega trenutka, da bi lahko oživela.

Novo, Slovansko pevsko društvo je temeljilo na načelu slovanske vzajemnosti, ki naj se doseže s pomočjo petja. Svojo dejavnost je naglo in uspešno razvijalo. Že v letu 1862 je imelo 35 pevcev in 19 podpornih članov, med katerimi je bil tudi Lovro Toman, konec leta 1863 97 pevcev in 120 podpornikov ter v letu 1864 110 pevcev in 150 podpornikov. Njegov pevski zbor je torej kmalu dosegel impozantno število pevcev in bil izraz volje dunajskih slovanskih krogov, da se v petju povežejo vsi Slovani ter tako izpolnjujejo svoje kulturno poslanstvo. To so manifestirali na razne načine. Ob 1000-letnici prihoda Cirila in Metoda na Veliko Moravsko je Slovansko pevsko društvo priredilo 25. in

26. avgusta 1863 s svojimi člani in pevci izlet na Moravsko, bržkone na Velehrad, 15. in 16. avgusta 1864 pa v Prago. Podobno je delovalo tudi nadaljnja desetletja in doseglo v kvalitetnem razvoju svojega pevskega zbora velik razmah, ki ni bil le kulturnega, marveč tudi političnega pomena. Slovansko pevsko društvo je leta 1863 sodelovalo tudi pri ustanovitvi »Slovanske Besede« na Dunaju, ki se je prizadevala, da bi združila vse Slovane in je pri tem zastopala bolj kulturno kot politično linijo. V pripravljalnem odboru je bil tudi Tovačovský.[11]

Koncertni sporedi pevskega zbora Slovanskega pevskega društva, so bili v skladu s splošno, načelno vseslovansko usmerjenostjo tega združenja, četudi je bil v njem češki element najmočnejši in je dejansko vodil. Obsegali so skladbe vseh slovanskih avtorjev in narodov. Tako so na primer pevci Slovanskega pevskega društva na »besedi«, ki je bila 13. decembra 1864 pri »Sperlu«, med drugim peli Jenkovo »Sabljo, moja dimišćijo«. To linijo je v načelu zastopalo sicer tudi že Slovansko pevsko društvo, vendar je jasno, da je spričo omejenega delokroga in manjše delovne načrtnosti, za katero ni imelo istih pogojev kot Slovansko pevsko društvo, ni moglo v celoti izvajati.

S kakšnimi občutki je Jenko spremljal razpadanje Slovenskega in ustanavljanje Slovanskega pevskega društva, ne vemo. Samo domnevamo lahko, da mu je bilo težko, kajti Slovensko pevsko društvo je bilo njegov otrok in mu je štiri leta posvečal vse svoje sposobnosti in sile. Povsem umljivo je, da se ni mogel nadejati, da bi bil on postal dirigent Slovanskega pevskega društva. Navsezadnje je bil kljub določenemu slovesu le študent, medtem ko je bil Förchtgott že priznan, spoštovan glasbenik, s katerim Jenko ni mogel tekmovati. Tega se je Jenko gotovo zavedal, prav tako najbrž tudi dejstva, da je Slovansko pevsko društvo v slovanskem svetu važnejše od Slovenskega pevskega društva. Z obema, Tovačovským in Slovanskim pevskim društvom, je namreč bil kasneje v dobrih odnosih.

Jenkovo delo v Slovenskem pevskem društvu je rodilo sadove, ki so ugodno odmevali ne le v razdobju 1858—1862, ampak tudi v bližnji prihodnosti, v razvoju slovanskega dijaškega petja na Dunaju in drugod, kamor so se razšli Jenkovi pevci. Vzgojil je namreč kader dobrih pevcev, ki so

znatno pripomogli h kvalitetnemu razvoju pevskega zbora Slovanskega pevskega društva in napredku pevskega življenja v svojih domačih deželah.

---

[1] Prim. Godišnjak SKA, I, 262 ss.

[2] Gl. Koblar Fr., Pisma Josipa Stritarja bratu Andreju, DS, XXXXIX, 297.

[3] Tudi Anton Nedvěd, ki je kasneje simpatiziral s cecilijanci, ni bil naklonjen Riharju. O tem priča naslednji sestavek v »Novicah« (1865, 123—124): »Dopisnik iz Ljubljane v ‚Slovencu', očitaje postopanje učitelja pevskega, ki je po smrti nepozabljivega Mašeka in Riharja dobil skoro ves pevski nauk pri mladini v svoje roke, pripoveduje, da je skušal Riharjeve čveteroglasne napeve na himne in antifone odpraviti in vpeljati ‚unisono' petje psalmov pri slovesnih večernicah in drugih molitvah, češ, da je to pravo! Vendar to mu je spodletelo. — Čeravno ne odrekamo izvedenosti muzikalne g. Nedvedu, vendar moramo reči, ker tudi nam ni cerkvena muzika ‚terra incognita', da je to res kolosalna predrznost. Sicer pregovor ‚nemo profeta in patria' res ni brez resnice; al Rihar je in ostane, zlasti v cerkvenem petji ‚profeta', ki ga narod slovenski v srcu svojem nosi in nevoljno zavrača zabavljive besede: ‚möglich, daß Richar Verdienste um den Kirchengesang hatte.'« Še očitnejši in večji je bil odpor proti Riharju v začetku cecilijanstva, ki je hotelo v celoti uveljaviti svoje ideje in v njihovem smislu reformirati slovensko cerkveno petje in glasbo.

[4] Prim. Vincenzo E. dal Torso, Di Luigi Ricci e delle sue opere, 1860; Hermet Guido, La vita musicale a Trieste 1801—1944, con speciale riguardo della musica vocale, 1947; Wurzbach C., Biographisches Lexikon, 26. del, 1874, 18 ss.

[5] Gl. Jahresbericht des Konservatorium der Musik, Schuljahr 1860 ff.; Perger R. v., Geschichte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien von 1812 bis 1870.

[6] Gl. Stritar J., Lešniki, 1906, 220.

[7] Gl. Vencajz J., isto, 36; Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, 1890, 157; Prijatelj Ivan, isto, 153; Mantuani J., Skladatelj Davorin Jenko, publikacija Od Ilirije do Jugoslavije, 59.

[8] Začetek slovanskega petja na Dunaju pada dejansko že v čas 1842—1843, ko so se začeli shajati Slovenci, Srbi, Hrvati in Čehi, predvsem študentje, v kavarni Hrvata Gerlovića na Währingerstraße 18. Prvemu slovanskemu plesu na Dunaju 1844 so prisostvovali tudi knez Miloš Obrenović, Vuk Štefanović Karadžić, grof Kolovrat-Krakovský in grof Zamoyski. Že 20. maja 1845 je bil prvi javni slovanski koncert na Dunaju. Na tretjem slovanskem koncertu v letu 1846 so poleg drugih plesali tudi hrvatske plese, polko na češke in srbske napeve in četvorko, ki

je bila zložena iz srbskih pesmi (»Serben-Kadrille«). Na »besedah« izpred 1848 je sodelovalo kakih 40—60 pevcev, čeških, moravskih, slovaških, jugoslovanskih in poljskih študentov. Peli so razne slovanske, večinoma pa češke pesmi. Na »besedi« leta 1847 so peli tudi neko »ilirsko« pesem J. Wiesnerja-Livadića. Vse to kaže, da se je slovansko petje na Dunaju, čeprav še neorganizirano in nesistematično, živahno odvijalo že pred 1848. Po 1848 je bilo pevsko delovanje nadaljevanje onega izpred revolucije, podkrepljeno z mnogimi novimi spodbudami. Večjo načrtnost dobi s Slovenskim, ustaljenost in sistematiko pa s Slovanskim pevskim društvom. K temu prim. Ševčík Jedovnický Fr. B., Zpêv slovanský a pestování společenského života ve Vídni od r. 1841 až do r. 1862, Wien, 1895; Slavische Blätter, 1865, Der slavische Männergesangsverein in Wien, 45—49. Zanimivo je, da se oba navedena vira v posameznih navedbah razhajata.

[9] Arnošt Bohaboj Tovačovský se je sprva pisal Förchtgott. Poučeval je glasbo in petje, uspešno se je udejstvoval tudi kot skladatelj in imel tesne stike z Josefom Hellmesbergerjem, ki ga je zelo čislal. Slovanskemu pevskemu društvu je bil pevovodja od ustanovitve do smrti (1874). Prim. Ševčík Jedovnický Fr. Br. isto; Ottův Slovník naučný, IX, 1895, 366.

[10] Prim. Slavische Blätter, 1865, isto; Urban Josef, Československé spolký v Dolních Rakousích, 1895.

[11] Gl. Slavische Blätter, 1865, Die slavische Ressource »Slovanská Beseda« in Wien, ihre Entstehung und ihre Entwicklung, 42—44.

ZAČETEK SKLADANJA

Ivan Hribar je v »Slovanu« leta 1885 med drugim pisal, da je Jenko še kot gimnazijec v Ljubljani »zložil nekoliko slovenskih pesmi, katere so njegovi součenci popevali pod njegovim vodstvom«. Za to trditev sicer nimamo dokazov. Hribar pa jo je dobil od Jenka in tako ji skoraj moramo verjeti. Le da nobena teh skladb ni ohranjena. Ti Jenkovi prvi poskusi pa so gotovo bili zelo preprosti, saj še od nikoder ni ne dobil ne imel tehnične podlage za skladanje, vsaj ne za ustvarjanje večjih glasbenih oblik. Menda so bili izraz prekipevajočih sil, ki niso našle drugega izhoda, kot da so se izrazile v skromnem vokalnem stavku.

V pravem pomenu besede se začenja njegovo skladateljsko delo šele na Dunaju, takrat, ko je prevzel pevski

zbor Slovenskega pevskega društva. Za pevovodje tedaj ni bilo dovolj, da bi bilo zgolj dirigenti. Mislim na one, ki so delovali med narodi, katerih samolastna glasbena ustvarjalnost je šele nastajala, predvsem pa tam, kjer so se narodi prebujali in so v ta namen potrebovali tudi primerno glasbeno literaturo. Ustanavljanje pevskih zborov je bilo z ene strani odsev družbenih gibanj, ki označujejo XIX. stoletje in aktivizirajo širše množice, da tudi te zavzamejo svoje mesto v nastajajočih težnjah in jih pomagajo uresničevati. Z druge strani pa so pevski zbori s pesmijo sodelovali pri tem, da so nova družbena in nacionalna gibanja dosegla svoje smotre; treba je priznati, da so svojo nalogo vzorno opravljali in imeli velikanske uspehe. Razumljivo je, da so pevski zbori, ki so prvenstveno služili nacionalnim gibanjem, potrebovali ustreznih skladb, namreč takih, ki so jih ali napisali domači skladatelji ali pa avtorji sorodnih narodnosti, ki so težile za podobnimi smotri. Prevzemanje tuje literature bi bilo napačno, zmanjšalo bi pomen delovanja takih zborov in jih oddaljevalo od pravih smotrov. Ker pa prav pri teh narodih skladateljska dejavnost v smislu zaželenih potreb ni bila dovolj obsežna, zlasti ne v prvem začetku, je bilo nujno, da so pevovodje hkrati morali biti tudi skladatelji; stalno, iz svojih lastnih moči, so skrbeli za skladbe, ki jih morda ni bilo moč dobiti iz domačega vira od drugih tvorcev, a jih je pevski zbor vendarle potreboval.

Vse, kar sem pravkal omenil, velja v glavnem tudi za Slovence tam nekje v začetku druge polovice preteklega stoletja. Nastajajoča slovenska glasba, ki je zapustila več sto let bogato glasbeno tradicijo, ne glede na posledice, ki so se spočetka kazale v skrajnem primitivizmu, ni bila obsežna. Z redkimi izjemami so jo pisali ljudje, ki niso imeli potrebne tehnične izobrazbe, pač pa mnogo nadarjenosti in volje, da bi prispevali svoj delež za ljudstvo, k njegovi narodni zavesti in daljni lepši prihodnosti, ki se je že kazala v obrisih. Vsa ta tvorba ni bila niti uporabna. Njen precejšnji del so namreč zavzemale cerkvene skladbe, ki so jim šele nato sledile posvetne. Tako Jenko v trenutku, ko je prevzel nalogo pevovodje Slovenskega pevskega društva, ni imel kdo ve kakšnih možnosti. Na razpolago so mu bile le skladbe, ki so jih ustvarili ali tudi še takrat pisali skladatelji, kot so bili na primer Potočnik, Dolinar,

Fleišman, Vilhar, Kamilo Mašek, delno Rihar in Gašpar Mašek in prav v njegovem času tudi že Benjamin Ipavec. Dalje je lahko segel še po nekaterih skladbah tako imenovanih ilirskih skladateljev, ki so bili pri Slovencih bolj znani in popularni, med njimi J. Padovec in Lisinski. Njune skladbe so izšle tudi v prvih zvezkih »Slovenske gerlice«, ki je zagledala beli dan v revolucijskem letu 1848. Izdajalo jo je »Slovensko društvo« in za motto si je izbrala romantično pobarvanemu nacionalnemu razpoloženju primeren tekst: »Slovenska gerlica v domačim logu milo poje, vabi spevati drage brate, mile sestre svoje«. S tem, kar je izšlo v »Slovenski gerlici«, si Jenko v svojem pevovodskem delovanju ni mogel posebno pomagati. To gradivo ni bilo niti bogato, niti vedno povsem ustrezno namenom, ki jih je imelo Slovensko pevsko društvo ter kvalitetnim vidikom, ki so bili pred očmi mlademu Jenku. Po starejših delih glasbene tvorbe na Slovenskem pa spet ni mogel poseči, ker ni bila aktualna in je bila največkrat instrumentalna.

Tako je Jenko hočeš nočeš moral začeti skladati, najbrž z velikim veseljem. Pevski zbor Slovenskega pevskega društva je sprožil potrebo po obsežnejši slovenski zborovski produkciji, da bi lahko še bolj razgibal že brez tega razgibana nacionalna čustva slovenskih in slovanskih dunajskih študentov. Čas in razmere so izbrale za to pionirsko nalogo prav Jenka, ki je bil pripravljen ter sposoben izpolnjevati smotre nacionalnega in kulturnega programa mladoslovenskega dunajskega univerzitetnega študentstva. Čeprav je bil konec trenutno slab, negativen za Jenka, je Slovensko pevsko društvo temu voljnemu, za glasbo vnetemu mladeniču bilo prva spodbuda za skladanje. Zaradi njega se je predal ustvarjanju, le-to mu je nudilo tehnična jamstva, da bodo njegove skladbe zares izvedene, da jih bo slišal tako, kot si jih je zamislil in se ob tem učil, kako mora delati vnaprej; ono mu je vlivalo poguma in posredovalo prve uspehe, ki so ga spodbujali k nadaljnjemu delu ter uspehom. Tako mu je dejansko bogato vračalo darove, ki jih je dajal Slovenskemu pevskemu društvu. Lahko rečemo, da ne bi bilo takega Jenka, kot se je pokazal, ali da se Jenko ne bi tako hitro in v tej smeri razvijal, kakor se je, če ne bi bilo Slovenskega pevskega društva in njegovega zbora. Tako gre obema, Jenku in Slovenskemu pevskemu društvu, obojestranski zgodovinski ter

razvojni pomen, ki ga ne smemo prezreti, ko se razgledujemo po ozadju slovenske glasbene preteklosti.

Bolj načrtno je torej začel Jenko skladati leta 1858 ali 1859, kmalu nato, ko je začel voditi zbor Slovenskega pevskega društva. Vencajz poroča v svoji »Spomenici«, da so pevci prepevali na prireditvah Slovenskega pevskega društva narodne, »pa tudi navlašč v to zložene pesmi Simon Jenkove, katere je uglasbljal Davorin«. Podobno poročajo tudi nekateri drugi pisci, med njimi Rakuša (isto, 157/8), Hribar (isto, 148) itd. Vencajz pravi, da so prvič peli v javnosti Jenkovi skladbi »Pobratimija« in »Mornar« na »besedi«, ki je bila 13. maja leta 1860, Rakuša pa še navaja, da je med prvimi pesmimi nastala tudi skladba »Rojakom« (Hej, rojaki!). Tako so nastajale skladbe hitro druga za drugo. Že ob koncu leta 1860 je njihov tvorec sodil, da jih je toliko, da jih lahko izda v samostojni zbirki. Uredniku Janežiču je v ta namen poslal pismo, ki ga je ta priobčil v svojem »Glasniku slovenskem« (zv. VII/7, 15. januarja 1861). Pod besedilom pisma je Janežič zaprosil »vredništva vseh slovenskih pa tudi drugih slovanskih časnikov, da sprejmejo ta oglas in nabirajo v svojih okrajih zanj naročnike«. Izrazil je željo, »naj bi podpirali mladega umetnika vsi slovanski rodovi v izdavi njegovih pesem, ki so bile doslej vse, kar se jih je čulo, z največjo hvalo sprejete, kakor nam spričujejo poslednje slovanske ‚Besede' na Dunaju«. Iz tega lahko sklepamo, da je bil Jenko kmalu zatem, ko se je predstavil kot skladatelj, znan in priznan ne le med Slovenci, ampak tudi med drugimi Slovani.

»Slovenske pesme«, ki jih je Jenko označil za opus 1, so izšle v juniju leta 1861. Skladatelj jih je posvetil »preuzvišenemu in presvitlemu gospodu dr. J. J. Strossmayerju, utemeljitelju akademije jugoslovanske«. To posvetilo dokazuje dvoje: da je Jenko občudoval velikega Hrvata in hkrati panslavista, in da je bil do kraja vdan vseslovanski ideji, ki ga je vodila tudi v njegovih umetniških prizadevanjih. Jenko namreč ni bil ozek slovenski domoljub. Kot pripadnik mladoslovenskega, panslavistično usmerjenega gibanja to tudi ni mogel biti. Prav značilen je izbor skladb, ki jih je uvrstil v svojo prvo zbirko. Ta je obsegala skladbe na besedila Miroslava Vilharja (Slovenka, Lipa), V. M. Špuna (Moja zviezda), Frana Cegnarja (Rojakom), Lovra Tomana

(Moji sabljici, Na grobih), Franceta Prešerna (Strunam), Frana Levstika (Dve utvi) in Simona Jenka (Naprej, Pobratimija). Glede tekstov je bil torej zelo izbirčen in tehten. Za skladanje je jemal pesmi skoraj samih priznanih, najboljših slovenskih pesnikov, zlasti tiste, ki so bile pisane v naprednem duhu ter so ustrezale smotrom njegove idejne orientacije in katerih avtorji so pripadali mladoslovenskemu gibanju ali so z njim simpatizirali. Levstik in Simon Jenko sta na primer bila zelo nadarjena člana mladoslovenske literarne družbe in hkrati Davorinova tesna prijatelja. Prešeren je bil svetel vzor mladoslovensko mislečim literatom, pa tudi že drugim Slovencem, ko so preboleli Koseskega in po Levstikovi zaslugi spoznali pravo ceno Prešernovih poezij. Kot v samem začetku je bil Jenko v izbiranju besedil zelo previden tudi kasneje, skozi vse svoje ustvarjanje na vokalnem področju. Vedno mu je šlo v prvi vrsti za kvaliteto in hkrati za sorodnost občutij, ki so potrebna med pesnikom in skladateljem, kadar se slednji odloči za uglasbitev tega ali onega besedila.

V pogledu tehnike skladanja so bile Jenkove prve skladbe še razmeroma preproste. Zvočnost je enostavna, njihova zgradba sledi načelom dvodelne pesemske oblike, stilno so spisane v smislu zgodnje romantike. Saj prav glede sloga ni mogel narediti ne vem kakega skoka. Predvsem je moral upoštevati, da so to skladbe za pevce, ki so bili ali brez prakse ali vsaj brez večje prakse. Razen tega se je tedanja slovenska glasba v romantiko počasi šele usmerjala. Komaj nekaj let pred njim je začel uvajati romantiko Kamilo Mašek, nekako sočasno s tem je hodil tudi Benjamin Ipavec. Pred njima pa pri Slovencih še ni bilo glasbenega romantika, in za njima je bil prvi prav Jenko. Posebnih vzorov, ki bi zanj odločilno vplivali, doma torej ni imel. Oba, Kamilo Mašek in Benjamin Ipavec, sta bila časovno in po delu bolj ali manj njegova vrstnika. Če sta začela nekaj let pred njim, ni to bilo zanj bistvenega pomena. Po dosežkih in gibanjih, ki so ob tem času pretresali zahodnoevropsko glasbo — vzhodne Jenko najbrž mnogo ni poznal, ker je na Dunaju ni imel prilike slišati v večji meri —, pa se ni mogel ravnati in jih ni mogel jemati za izhodiščni temelj. Moral je upoštevati potrebe prav kakor dejansko stanje in razvojno dospelost takratne slovenske glasbene tvorbe. Če

je Jenko tehnično sledil v svojih skladbah tujim vzorom začetne romantike in še ni pokazal ničesar, kar bi govorilo o kaki večji njegovi tehnični spretnosti, pa so v izrazu njegove pesmi povsem drugačne. Iz njih diha sveže, pristno doživeto čustvo, polno prisrčnega zanosa, navdušenja ob besedilih ne glede na to, ali so borbenega (n. pr. Pobratimija) ali liričnega značaja (n. pr. Strunam, Lipa, Na grobih). Že v Jenkovih prvih skladbah čutimo zametek osebnega izraznega sloga, ki ga je v svojem nadaljnjem ustvarjanju vedno bolj klesal.

Jenkove pesmi so v trenutku, ko je slovenska napredna mladina prešerno izživljala svoja nacionalna čustva in se je po zlomu absolutizma razmahnila v vsej sproščenosti, učinkovale kakor blagodejen dež na izsušeno zemljo. Na mah so se popularizirale. Kjerkoli so bili slovenski pevski zbori, so jih peli na svojih prireditvah. Tudi slovenski tisk jih je sprejel z največjim navdušenjem. Janežič je v »Glasniku slovenskem« pisal o njih takole: »Naj imenitniša prikazen minulega meseca na našem slovstvenem polju je delo, ki je ravnokar na Dunaju prišlo na svetlo, pod naslovom: Slovenske pesme za četverospev, samospev in glasovir, zložil Davorin Jenko... Ena pesem je lepša od druge, iz vseh nam veje nasproti zdaj milo zdaj krepko čist duh slovanski, ki nam čudno sega v serce. Upati je torej, da se te prekrasne pesme kmalu udomačijo ne samo med nami Slovenci, ampak tudi med drugimi našimi brati, kar bo najlepša spodbuja mlademu umetniku, da nas v kratkem spet obdari z enacim izverstnim delom.« Janežič je naglasil, da ugajajo te pesmi zlasti zaradi svoje preprostosti in domačega, slovanskega tona. To je prav ugotovil, četudi ni bil glasbenik in njegovo poročilo ni bilo strokovna ocena. Prave glasbene kritike okrog leta 1860, posebno po smrti Kamila Maška, ki je tudi v tej smeri mnogo obetal, Slovenci še nismo imeli. Iz Janežičevega sestavka pa zveni vseslovansko razpoloženje slovenskih naprednjakov, ki so želeli in hoteli, da bi se Jenkova pesem širila tudi med druge slovanske narode in krčila pot pobratimstvu, kakršno so si predstavljali v svojem idealizmu. Saj je bilo prav to pobratimstvo tudi osnovna, vodilna misel Jenkove »Pobratimije«, ki je bila prva Jenkova skladba.[1] Z njo je skladatelj zavestno, jasno in nedvoumno nakazal svoj program, ki ga je hotel uresničiti v svojem

delu in se je zares tudi trudil, da bi ga izvedel v čim večjem obsegu.

Odslej na Slovenskem menda ni bilo prireditve, na kateri se ne bi pela Jenkova pesem. Pela se je tudi na vseh slovenskih in slovanskih »besedah«. Ko so ob neki priliki peli »Strunam«, je bilo po poročilu dunajskega dopisnika »Glasnika slovenskega« (1862, VIII, 36) navzočih »okoli 6000 lic iz vseh slovanskih plemen« in je bilo baje eno geslo: en jezik, en narod!

Slovenski napredni krogi so sprejeli Jenkove skladbe z radostjo. Bile so plod in izraz njihovih hotenj, žetev, na katero so bili ponosni. Ob njih pa so se navdušili tudi konservativci. »Novice« (1861, 228—229), v katerih je nepodpisane prispevke pisal po navadi Bleiweis sam in z njimi ustvarjal primerno razpoloženje, so poročale o »Slovenskih pesmih«, da je v njih »spletena kita najlepšega, izvirnega cvetja«. Glede »muzične umetnosti, ktera tudi pri pesmah se presoja, moramo reči, da tudi najostreja kritika bi jim celo malo očitati imela; gosp. Jenko kaže, da mu je slovnica muzična, kakor naš mojster Rihar generalbas imenuje, od konca do kraja znana. Po vsem tedaj živo želimo, da bi tudi Jenkove pesmi pot našle v versto naših pevcov in na klavir vsake verle Slovenke«. Bleiweis je najbrž glasbo mnogo manj poznal kot Janežič. Njegova poročila o glasbenih prireditvah so bila preprosta, taka pač kot so po njegovem mnenju ustregla ravni bralcev. Seveda niso bila strokovna, včasih so tudi izzvenela enostransko.[2] Njegovo priznanje Jenku pa je bilo primerno. Med bralci je naletelo na najugodnejši odmev, kolikor je kajpak ta bil Jenku spričo navdušenja, ki so ga doživljali sami ob njegovih pesmih in si tako o njegovi glasbi že sami ustvarjali svoje mnenje, sploh še potreben. Škodoval pa mu gotovo ni, kvečjemu koristil.

Po teh prvih uspehih je Jenko neutrudno, z velikim poletom nadaljeval svoje ustvarjalno delo. Kot se je že v prvi zbirki svojih skladb motivično približal čustvenosti svojega, slovenskega ljudstva in zajel hkrati neko slovansko melodično širino, tako in poglobljeno je pisal tudi kasneje. Šel pa je še dalje. Naslonil se je na slovenske ljudske in ponarodele napeve. Plod tega so bile »Slovenske narodne pesmi«, zbirka klavirskih skladb, ki jo je izdal leta 1862,

označil kot op. 2 in jih poklonil »Slovenkam«. Klavirski stil je v teh skladbah enako preprost kot v onih iz op. 1. Harmonsko-zvočno in melodično pa je tu že bogatejši, čeprav se tudi v tem pogledu od skladb iz prve zbirke ni mnogo oddaljil. Vendar se čuti napredek, ki je v vsakem ustvarjanju nujen. To zbirko petih skladb (Bom šel na planince, Sinoč je slanca pala, Ko tičica sem pevala, Kje so moje rožice, Mila, mila lunica — po napevu M. Vilharja) je skladatelj pripravljal že proti koncu leta 1861, ko je »Slovenski glasnik« (1861, VII, 23) sporočil, da »Davorin Jenko pripravlja zbirko narodnih pesem slovenskih za glasovir za izdavo«. Po stilu in celotni obdelavi so tem skladbam podobne tudi one priredbe narodnih ali ponarodelih motivov, ki jih je Jenko pripravil časovno kasneje (Oj, blag večer je to, Bom šel na planince, Al' me boš kaj rada imela, Sijaj, sijaj solnčece, Gozdič je že zelen, Saj sem pravil mnogokrat). Dejstvo, da je tako rad in mnogokrat posegal po slovenskih napevih, dokazuje, da mu je bila slovenska ljudska pesem blizu in da je imel mnogo smisla za storitve pevcev in zlagateljev napevov slovenske preteklosti prav kakor slovenskih skladateljev izpred prve in v začetku druge polovice XIX. stoletja; tudi ti so težili bodisi k slovenski motiviki bodisi k slovenski ljudski čustvenosti. Jenko je visoko cenil ljudsko glasbeno tvorbo, poznal in priznaval je vrednost, ki jo je imela in jo ima za umetno glasbeno ustvarjanje, in znana mu je bila moč, s katero je ljudska pesem vplivala na široke ljudske plasti in vpliva še danes. Vendar kot skladatelj ni postal tak ideolog tako imenovanega nacionalnega stila, kakor sta bila na primer Lisinski pri Hrvatih ali Stanković pri Srbih. O tem bomo še govorili. Naj pa že tu omenim, da je praktično, v svojih skladbah občutil in obnavljal ljudske napeve tako, kot je to sam pojmoval in doživljal. Ta način pa je bil precèj oddaljen smernicam takratnih nacionalnih glasbenih šol in mu tudi ni dal v slovenski glasbi tiste idejne vloge, kot bi bila potrebna in koristna. Razen tega pa je Jenkova življenjska pot kmalu krenila drugam in tako povzročila, da so njegove zveze s slovensko glasbo in Slovenci nasploh postajale rahlejše.

Še v istem letu 1862 je Jenko izdal svoj tretji opus, tokrat zbirko samospevov pod naslovom »Fr. Prešernove

pesmi«, ki nosijo oznako op. 3 in jih je posvetil »preuzvišenemu gospodu Vil. Balabinu, ruskemu poslancu«. Z njimi se je uvrstil med tiste redke slovenske skladatelje, ki so si tedaj upali uglasbiti izrazno zahtevne umetnine velikega pesnika. Pred njim sta si to dovolila Jurij Fleišman in Kamilo Mašek, pa v enem primeru (Pod oknom) tudi Marija Vestova in J. Tomažovic (Hčere svet). Fleišmanove uglasbitve so izšle v »Gerlici« (Pod ôknom — I. zv., Mornar — II. zv., Strunam in Spomin Vodnika — III. zv.), »Strunam« in »Spomin Valentina Vodnika« tudi v III. zv. »Slovenske gerlice«. V petem in šestem zvezku (1859) slednje so izšle tudi Maškove uglasbitve pod naslovom »Venec slovenskih pesem dr. Fr. Prešern-a, napevi od Kamilo Mašek-a«. Maškovi samospevi so delno prirejeni tudi za zbor. Njegov izbor Prešernovih pesmi je bil kar obsežen. V petem zvezku »Slovenske gerlice« je objavil pesmi »Strunam«, »Deklétam«, »Pod óknam« (dve verziji), »Prošnja«, »Kam«, »Ukazi«, »K slovesu« in »Sila spominja«. v šestem pa so izšle skladbe »Zgubljêna vera«, »Soldaška« (dve verziji, isti tekst je komponiral tudi Benjamin Ipavec), »V spominj Valentina Vodnika«, »V spominj Andréja Smoleta«, »Od železne céste«, »Zapušêna« in »Nezakónska mati«. Medtem je Jenkova zbirka obsegala samospeve »Kam«, »Zdravljica«, »K slovesu«, »Strunam« in »Mornar«. Edini Jenko si je torej izbral tudi programatično »Zdravljico«, da bi s tem znova podčrtal svoj lastni program, ki ga je predtem izrazil že v »Pobratimiji« ter »Napreju« in kasneje tudi v zboru »Mi vstajamo« na Aškerčev tekst.

Prešernove pesmi so tako že zgodaj mikale glasbene oblikovalce, da bi jih prelili v tone, ne glede na vprašanje, koliko so v tem kvalitetno uspeli. V njih so budile romantično doživetje, četudi so prvi med njimi v tej izrazni smeri šele tipali. S te strani je tudi veliki Prešeren spodbudno prispeval k razvoju slovenske glasbene romantike. Ta misel se zdi na prvi pogled morda nekoliko drzna, vendar jo dejstva potrjujejo in pričajo o posredni vlogi ter neposrednem vplivu Prešernovih pesnitev na razvoj romantične misli v slovenski glasbi.

Vidiki, po katerih so se ravnali Fleišman, Kamilo Mašek in Jenko v izbiranju Prešernovih tekstov, so bili sorodni ali celo enaki. Še zanimivejša je ta primerjava, če si jo ogledamo z glasbene strani. Fleišmanove uglasbitve so bile zelo

preproste. Skladateljevo tehnično znanje je bilo skromno. Tudi njegova ustvarjalna moč je bila preslaba, da bi lahko zajela vso notranjo silo, ki so jo vsebovale Prešernove pesmi. Njegove skladbe na Prešernova besedila so bile sicer v sredini preteklega stoletja dogodek in jim nedvomno pritiče zgodovinski pomen. Izrazno pa niso bile dovolj tehtne, da bi se mogle obdržati, četudi jih je Prešeren sam cenil in rad poslušal. Maškovi samospevi so bili znatno boljši, čeprav jih je skladatelj najbrž napisal v svoji zgodnji dobi, še pred sistematičnim šolanjem. Bil pa je ustvarjalno močnejši od Fleišmana in že v očetovi šoli si je pridobil dokaj tehničnega znanja. Njegove skladbe na Prešernova besedila so harmonsko sicer tudi preproste, vendar kažejo izvirne prijeme. Enako preproste so oblikovno, največkrat so v smislu enodelne, redkeje v smislu dvo- (Nezakonska mati) ali tridelne pesemske oblike (Zgubljêna vera, Kam). Najbolj izrazite so melodično, kjer že dobro zajemajo značaj Prešernovih pesmi. S tega vidika se v njih tudi že čutijo prvine romantičnega ustvarjanja, četudi sledijo kot stilna celota še vedno klasicistični miselnosti. Mašek jih je verjetno pisal v raznih časovnih obdobjih. Med seboj se namreč tako po tehnični izdelanosti kot po izrazu dokaj razlikujejo. Zlasti se izrazna sila dviga v nekaterih pesmih, tako na primer v »Nezakonski materi« in še posebej v samospevu »Kam«, v katerem je Kamilo Mašek dospel na najvišjo stopnjo svoje ustvarjalnosti, kolikor se ta nanaša na komponiranje Prešernovih besedil. S temi svojimi skladbami je že občutno posegel v slovensko glasbeno literaturo prvih romantičnih začetkov in z njimi v določenem smislu vplival tudi vnaprej, gotovo tudi na Jenka.

Jenko je uglasbil sicer le pet Prešernovih pesmi, mnogo manj kot Kamilo Mašek. V primerjavi s slednjim pa pomeni močno rast, spet ne toliko v oblikovnem in tehničnem pogledu, kolikor izrazno. Tudi v njegovih samospevih so še harmonije razmeroma preproste, čeprav na splošno že bogatejše od Maškovih. Odlikuje pa jih širok, značaju pesnitev ustrezen izraz, ki je zdaj lirično občuten, zdaj dramatsko napet in prekipevajoč od življenjske sile. Intimno občutje zveni na primer iz pesmi »Strunam«, ki se je tudi zelo in kmalu udomačila prav zaradi svoje ljubke melodičnosti. Medtem čutimo v »Mornarju« in samospevu »Kam« vedno

bolj se stopnjujočo silo, ki doseže med razpletom znaten razmah, v »Zdravljici« pa živost in zanos, ki se izvrstno prilega vsebini teksta. S temi pesmimi se je Jenko dvignil nad oba svoja predhodnika, Fleišmana in Maška, kakor tudi nad svoje dosedanje ustvaritve. Z njimi je pokazal pomemben razvoj svoje skladateljske osebnosti, ki je sčasoma dobivala vedno jasnejše oblike. Naj še omenim, da so mnoge teh in drugih Jenkovih skladb, ki so nastale pred njimi ali kasneje, sočasno prirejene za samospev, četverospev, moški, ženski ali mešani zbor. Priredbe je pisal Jenko sam, Verjetno zaradi takratnih potreb, ki so bile v raznih oblikah vokalnega res nujne. Tako pa je hkrati dosegel, da so se skladbe še bolj širile in dosegale popularnost, kakršne njegovi predhodniki niso doživeli.

Kot vsem dotedanjim, je tudi tem Jenkovim skladbam dal slovenski tisk vse priznanje. »Novice« (1862, 424) so poudarile, da se je skladatelj »lotil takih kompozicij, ki so nam že priljubljene po drugih skladateljih«, kar da »je znamenje krepke zavesti njegove«. Te pa je Jenko imel dovolj. Jasno mu je bilo, da so njegove kompozicije uspele in da ima pred seboj še velike obete. »Slovenski glasnik« je ob tej priložnosti že nazval Jenka »sloveči slovenski skladavec« in pripomnil, da bo tudi to novo delo »vsim Slovanom spričevalo slovensko bistroumnost«, poroštvo za to je »ime skladateljevo, ki slovi že po vseh slovanskih deželah« (Slovenski glasnik, 1863, IX/28).

V razdobju 1858—1862 je Jenko napisal mnogo drugih skladb, ki so bile sicer natisnjene kasneje. Med njimi sta »Molitev« in »Slabo sveča je brlela«, obe na tekst Simona Jenka, in »Tiha luna«[3]. Od teh je posebno značilna »Molitev« (Ti, ki si nas ustvaril...), ki jo često najdemo tudi pod nazivom »Slovanska«, »Slovenska« ali »Slavenska himna«. Jenko jo je napisal za moški zbor. Tehnično je oblikovana zelo spretno in učinkovito, v izrazu pa kljub patetičnosti zveni sveže in je polna doživetega, iskrenega zanosa. Tudi z njo je Jenko manifestiral poslanstvo mladoslovenskih panslavistov in svoje lastne težnje, ki jim je sledil na področju glasbenega ustvarjanja.

Kakor so tekla njegova življenjska leta, tako je rasla njegova umetniška dovršenost. To potrjujejo tudi te, pravkar omenjene skladbe. Naznačeno razdobje je potekalo iz-

ključno v smislu Jenkovih prispevkov slovenski glasbi. Odslej, ko se usmeri drugam, je Jenko tudi še skladal na slovenska besedila, vendar so te skladbe, ki jih bomo še spoznali, postajale čedalje redkejše in njegov neposredni vpliv je čedalje bolj izginjal. Ustrezni činitelji nam bodo ta pojav kasneje v celoti osvetlili.

Vsa dela, ki jih je Jenko napisal med 1858. in 1862. letom, so bila vokalnega značaja: moški in mešani zbori, četverospevi, ki so se uporabljali za štiri solistične glasove ali tudi zborovsko, dvospevi, ki so bili mišljeni podobno četverospevom, se pravi za dva samostojna glasova ali tudi za zbor, in samospevi. Izven tega področja je napisal le nekaj klavirskih skladb. Zlasti priljubljena vokalna oblika so bili v tedanjem času pri Slovencih, pa tudi pri drugih slovanskih in neslovanskih narodih četvero- in dvospevi, ki so omogočali pevsko izživljanje tudi tistim pevcem, ki sicer niso imeli možnosti solističnega nastopanja. Zato so bili toliko popularni in z njimi je Jenko slovenskim pevcem zelo ustregel. Na ostala skladateljska področja, mislim izven vokalnega in klavirskega, Jenko ne tedaj in tudi še precèj let kasneje ni posegal, zato ne, ker za njih ni bil tehnično pripravljen. Ostale oblike glasbenega ustvarjanja so zahtevale veliko tehničnega znanja, zlasti če pomislimo na mogočen razvoj tedanje evropske glasbene tvorbe. Tega pa Jenko za sedaj ni imel in si sam ni mogel pridobiti, tudi če je bil še tako prizadeven in marljiv. Zato pa se je ves posvetil ustvarjanju v smeri vokalne glasbe. Tu se je odlično izpopolnil in tudi uveljavil. Saj je po svojih budnicah, z domovinsko ljubeznijo in navdušenjem prežetih pesmih, po krepko zastavljenih himnah in široko razpredenih ter čustveno doživetih liričnih skladbah zaslovel, komaj je začel skladati. Nobena njegovih skladb pa mu ni prinesla ne prej ne poslej toliko slave, priznanja in popularnosti v slovanskem in celo neslovanskem svetu, kot njegov »Naprej«.

---

[1] Prim. (Hribar), Slovan, 1885, 147/8; Slovenec, XXXVIII, 253; Koncertni list Glasbene Matice v Ljubljani od 6. novembra 1910 (NUK, Ljubljana).

[2] Med slovenskimi glasbeniki je Bleiweis posebno cenil Jurija Fleišmana. Njegove skladbe so mu zlasti ugajale in bržkone si jih je predstavljal kot vzor, iz katerega naj bi se učili slovenski skladatelji, kako je treba pisati za ljudstvo. V »Novicah« je Fleišmanu

ob vsaki priliki napisal nekaj toplih, priznalnih vrstic. Ko so se pojavile »Slovenske zdravice«, mu je nepodpisani pisec, gotovo sam Bleiweis, spet zapel pohvalo: »Gosp. J. Fleišman nam je že toliko mičnih pesmic zapel, da ga vsak Slovenec dobro pozna. ‚Slov. gerlica' je prinesla že marsiktero njegovo popevko na dan, ki je kmalu pot našla po naši domovini. Ta zvezek obsega samo njegove pesmi, ktere so dvojne vrste: ene tako lahke, da jih berž vsak lahko zapoje, druge pa bolj umetno zložene — vse pa so lahko spevne, mične in značaja narodnega.« (Novice, 1860, 30.) Tak ali podoben je vselej bil stil Bleiweisovega pisanja o glasbenih pojavih v slovenskem svetu. Naj ugotovim, da je imel Fleišman v svojem času vsekakor svoj pomen in je prispeval k smotrom nacionalnega prebujanja. V zgodovinski luči pa mu gre strokovno seveda drugačno mesto, kot mu ga je očividno prisojal Bleiweis.

[3] »Tiha luna« je istovetna s pesmijo »Domočutstvo«, ki jo je napisal Leon Engelman (1841—1862) ter objavil pod psevdonimom Nožarjev v »Novicah«, 1860, 355. Prim. Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, Življenje in svet, XIX, 172; NA, 1910/17; Slovenec, XXXVIII/253. — Jenko je to pesem uglasbil leta 1860, prvič pa jo je pelo Slovensko pevsko društvo na Dunaju. Pisana je za mešani zbor in četverospev. V njej je Jenko izvrstno zadel ljudski ton, podobno kot na primer v »Lipi«. Zato in zaradi mehke, prisrčne melodike je ponarodela in se je ohranila, celo v današnji čas.

NAPREJ, ZASTAVA SLAVE

Po pomenu, ki ga je imela skozi desetletja in ga ima v nekem smislu še danes, zasluži ta pesem, da ji posvetimo posebno pozornost. Okoli njenega nastanka je bilo mnogo verzij. Te se sicer v splošnem ujemajo, vendar se med seboj ločijo po nekaterih podrobnostih.[1] Najzanesljivejši vir za osvetlitev tega zanimivega vprašanja je kajpada Jenko sam, ki je ob petdesetletnici »Napreja« napisal za »Nove akorde« (IX/17) prispevek, v katerem je podrobno razlagal, kako naj je prišlo do ustvaritve te popularne pesmi, nastale v prvih začetkih njegovega skladanja. Pripovedoval je, da je ob neki priložnosti zaprosil Simona Jenka, da bi zložil pesem, pripravno za koračnico in namenjeno za izlete slo-

venskih visokošolcev, prav gotovo v okviru Slovenskega pevskega društva in tedaj se že vdrugič ustanavljajočega akademskega društva »Slovenija«. O tem najdemo še druge podatke v zapiskih T. Zupana, ki sporoča, da mu je pravil kranjski lekarnar Šavnik, nekdanji sošolec Simona in Davorina Jenka, leta 1869, naslednje: »Pravil mi je Šmonca (tako so po domače klicali Simona Jenka, op. pis.) sam, da je Davorin Jenko zahteval od njega besedilo za koračnico z besedami: ‚Ti, Šmonca, spesni mi en marš.' A to osebno in ne v družbi.«[2] Stritar pa pripoveduje v svojih Zbranih spisih (351), da se je Simon Jenko lotil tega dela, da bi ustregel Davorinu, le da »pesem prècej prvikrat ni imela take podobe, kakršno je potreboval skladatelj. Posvetovala sta se, delala in prenarejala sta skupaj, dokler ni bila stvar dovršena tako, da sta bila sama z njo zadovoljna, kakor pozneje vse občinstvo«. Iz vsega tega lahko sklepamo, da je dal spodbudo za literarno obliko »Napreja« Davorin Jenko, ki je v izdelovanju končne oblike pesmi tudi sodeloval tako, da je bil »Naprej« v resnici plod obeh Jenkov. Lončar meni, da je »Naprej« klasičen dokaz slovanstva Simona Jenka.[3] Isto velja v enaki meri tudi za Davorina Jenka in po vsem, kar nam je znanega o rojstvu te pesmi, bi bilo težko odločiti, kdo je pravzaprav zanjo bolj zaslužen, Simon ali Davorin Jenko. Sodelovanje obeh Jenkov, ki si nista bila v nikakem sorodstvu,[4] pa pojasnjuje z ene strani veliko prijateljstvo, ki je vladalo med njima, z druge pa skupna ideja, ki sta ji sledila kot pristaša mladoslovenskega gibanja. Zaradi tega tudi lahko razumemo, zakaj je Davorin Jenko tako pogosto segal po tekstih Simona Jenka.

Ko je Stritar zapisal v svojih »Spominih« (1880, 382), da po velikem delu Evrope razširjeni »Naprej« združuje imeni Simona in Davorina Jenka, je imel prav. Prvi zapis »Napreja« pa najbrž v idejnem pogledu ni imel takega pomena in značaja, kot si ga je pridobil kmalu nato, ko je bil komponiran. Ko je namreč bila ta pesem leta 1860 pri-občena v »Slovenskem glasniku« (III/6), je zapisana beseda »slave« z malim in ne z velikim »s«, kar je seveda za polni smisel besede nadvse važno. Morda sta pri tem Simon in Davorin Jenko mislila na besedo »Slave«, se pravi slovanstva, pa si tega Simon zaradi tedanje politične situacije še ni upal zapisati. Tega vprašanja ni mogoče razrešiti, ker

manjkajo verodostojni viri. Vsekakor pa so slovenske množice razumele »Naprej« v tem smislu. Postal je glasnik nove dobe, bil je izraz sodobnih naziranj in stremljenj, kmalu je postal slovenska narodna himna in privzel celo značaj »slovanske marseljeze«, kot je zapisal Fran Levec. V izvirni obliki postavljeni »Naprej«, ki ga je Jože Glonar (Simona Jenka Zbrani spisi, uvod, XXI) imel za brezbarvnega, je javnost že leta 1863 »popravila« v močno poudarjeni »Naprej zastava Slave«, proti čemur je po Glonarjevih ugotovitvah Simon Jenko molče in brez uspeha protestiral s tekstom »Napreja« v izdaji svojih »Pesmi«, ki so izšle leta 1865. Že kot pesem brez glasbene obdelave je »Naprej« lahko pomenil Slovencem več kot običajno budnico. Ivan Grafenauer (SBL, III/401) pravi, da je bil hkrati ena najlepših in najzrelejših pesnitev svojega mojstra.

Vencajz pripoveduje v svoji »Spomenici«, da se je te pesmi lotil Davorin Jenko, da bi jo glasbeno oblikoval. Baje pa se mu to dolgo časa ni posrečilo. Navsezadnje pa je vendarle prišlo do uglasbitve. Jenko sam pravi (NA IX/17—8), da je 16. maja 1860 šel v Baderjevo kavarno, ki je bila blizu vseučilišča. Tu je začel čitati staro »Presse«, ki je napadala in blatila slovenski narod na način, ki je bil lasten temu, slovenstvu vedno sovražnemu listu. Ta članek naj bi Jenka tako razjezil, da je vrgel časopis stran in odšel iz kavarne. Na ulici (Vencajz pripoveduje, da je to bilo v gozdu, op. pis.) je baje začel nenadoma tiho prepevati »Naprej zastava Slave«. Ustavil se je in si ves začuden dejal: »Glej, tako dolgo sem se brezuspešno mučil, da bi dal napev tej pesmi, a sedaj v moji razburjenosti vsled Prešine grdnje na slovenski narod našel sem nenadoma napev pesmi: ‚Naprej zastava Slave'.« Nato je menda odšel v Prater in je v gostilni »zum Hirschen« napisal pesem tako, kakor se še danes poje.

S tem je »Naprej« dobil tudi svojo glasbeno podobo. Če je bilo res vse tako dramatično, kakor pripoveduje Jenko in po njem vsi pisci, ki so se ukvarjali z »Naprejem«, ni prav nič važno, četudi je po svoje zanimivo. Nimamo pa razloga, zakaj Jenku ne bi verjeli. Bil je to čas spontanih in borbenih navdušenj mladih slovenskih in slovanskih študentov, ki so na najrazličnejše načine izživljali svoja nacionalna in vseslovanska čustva. Zato je ta čas dal mnoge

spodbude za nastajanje ustreznih literarnih in glasbenih ustvaritev.

Kmalu zatem, ko ga je Jenko zložil, so »Naprej« že peli dunajski slovenski študentje. Vencajz poroča o tem v »Spomenici« naslednje: »Par večerov pozneje je sedela zopet naša četa v priljubljeni gostilni ‚zum goldenen Sieb'. V kratkem so si pesem priučili: mahoma po krajšem odmoru zagrmi pesem, kakor grom trobente zabuči glas ‚Naprej zastava Slave'.« — Pevovodja je seveda bil Jenko sam, pri njegovem delu pa ga je podpiral, kot zvemo iz omenjene »Spomenice«, tenorist Ivan Meden, ki je veljal za imenitnega pevca in je kasneje imel veliko vlogo v ljubljanski Glasbeni Matici. S tem dogodkom »Naprej« kajpak še ni stopil v javnost. To se je zgodilo šele 22. oktobra istega leta, ko je Slovensko pevsko društvo priredilo koncert, s katerim je proslavilo znano oktobrsko diplomo, ki je avstrijskim, predvsem slovanskim narodom napovedovala novo življenje. Vencajz in tudi Jenko, oba pripovedujeta v omenjenih virih, da je »Naprej« elektriziral mnogoštevilno občinstvo tako, da ni bilo odobravanja ne konca ne kraja. Takoj nato se je ta pesem razširila po vsem slovenskem ozemlju, tako da je postala v pravem pomenu besede ljudska. Jenko še pravi, da se je udomačila tudi pri ostalih slovanskih narodih in da zlasti Hrvati ter Čehi ob raznih slavnostnih prilikah nikoli niso pozabili na to navdušujočo skladbo. Hribar, ki je bil v sedemdesetih letih preteklega stoletja v Pragi, pravi, da je sam bil pogosto priča splošnemu vzhičenju in prisrčnemu odobravanju, kadarkoli je godba zaigrala »Naprej«.

Seveda je bil »Naprej« predvsem pomemben za Slovence. Iz budnice se je kmalu sprevrgel v narodno himno in je ta značaj ohranil vse do danes. Če so se najprej navduševali ob njem slovenski visokošolci na Dunaju, so se neposredno zatem tudi vsi ostali Slovenci. Zlasti slovenskim naprednim krogom je pomenil v dneh narodnega prebujanja revolucionarno pesem, ki ni manjkala na nobeni narodni prireditvi in je bila — tako poroča Vencajz v svoji »Spomenici« — zaradi svojega podžiganja k izražanju narodne zavesti za nekaj časa celo prepovedana. Slišati jo je bilo ob najrazličnejših prilikah. Tako so na »Vodnikov dan«, 6. februarja 1861, peli tudi »Naprej«, ki da se je posebno odlikoval. Peli so ga na Vodnikovi proslavi v Gradcu leta 1862, na »besedi«,

s katero so 16. februarja 1862 odprli celjsko čitalnico, na »besedi« tolminske čitalnice v marcu 1862, na narodni veselici v Vipavi septembra 1862, ko je »dolga rajda dragih sosedov naših, prepevaje Jenkov ‚Naprej' korakala za goriško zastavo«, ob odprtju celovške čitalnice v januarju 1864. Z »Naprejem« so tudi zaključili prvo »besedo« ljubljanske Narodne čitalnice 24. novembra 1861. Prisvojili so si ga in vzeli za svojo himno tudi slovenski konservativci z Bleiweisom na čelu, ki se je tudi udeležil omenjene narodne veselice v Vipavi in je bil glavni mož ljubljanske Čitalnice.

Kakor v letih 1861 in 1862, je »Naprej« tisoč in tisočkrat spremljal vse slovenske prireditve na slovenskem ozemlju in marsikje tudi izven njega v naslednjih desetletjih. Z njim so odpirali in zaključevali Slovenci svoje »besede«, »tabore« in druge ljudske prireditve. Peli so ga ali so ga igrale godbe.[5] Pridobil si je mnogo priznanj, povsod in vedno so o njem pisali v najbolj vznesenih besedah, iz katerih seveda spričo uspeha, ki ga je ta himna vzbudila, ni zvenelo kritično razglabljanje, ampak le vznemirjeno, do kraja prekipevajoče nacionalno razpoloženje. Tako so pisale »Novice« (1861, 397): »Kdo pač ne pozna te pesmi, ki slovi že daleč po svetu? Al če povemo, da je današnji kor (naših tenorov in basistov in drugih) tako mojstersko zapel to narodno budnico, da lahko rečemo, da morebiti še nikoli in nikjer ni bila tako navdušeno prepevana, bojo naši bravci lahko zapopadli veselje, s kterim je bilo to petje sprejeto, in ktero se ni pred vleglo, da so nam jo junaki pevci še enkrat zapeli.« Takrat je vodil pevski zbor ljubljanske Čitalnice znani skladatelj Anton Nedvěd. Isti list je zapisal (1862, 69), najbrž spet izpod Bleiweisovega peresa, da je »Naprej« vse poslušalce navdahnil »z živim ognjem«. Tako je »Naprej« v polnem pomenu besede postal simbol narodne borbe vseh Slovencev ne glede na različne programe, ki so jih zastopale posamezne struje v slovenskem nacionalnem, kulturnem in političnem življenju. Vsepovsod je vžigal plamen boja za kulturne, nacionalne, politične in sčasoma tudi za ekonomske pravice Slovencev nasproti čedalje hujšemu nemškemu pritisku. Postal je sredstvo, ki so se ga posamezni narodni voditelji, buditelji in drugi veljaki nadvse učinkovito posluževali in ki se je tudi imenitno prilegalo nacionalnim občutjem najširših in širokih slovenskih množic. V tem je

tudi bila prava veljava, vrednost »Napreja«, ki je to svojo vlogo in nalogo opravljal z največjim uspehom.

Omenil sem že, da se je »Naprej« priljubil tudi med drugimi slovanskimi narodi. Pa ne samo med njimi. Našel je pot celo med tuje narode. Spričo značaja spodbudne koračnice, ki ga je imel, je to kar razumljivo. Jenko sam je navajal, da so ga baje igrale »pruske vojne muzike« »pri vhodu in izhodu iz Češke« leta 1866, »a ruske vojne muzike pri vhodu v Plevno, Sofijo in Kars« (NA IX/18). Motiviko »Napreja« so si izposojali razni skladatelji in jo obdelovali v svojih skladbah na razne načine. Tako jo je uporabil Miroslav Vilhar v svoji »Polka française«, ki je izšla pod naslovom »Naprej« leta 1863, za klavir jo je obdelal Benjamin Ipavec, in tudi hrvatska skladateljica Ernestina Zdenczay jo je oblikovala v peti skladbi svoje »Pastourelle«. Če je hrvatski »Domobran« pisal o tej četvorki, da je res to, kar naslov imenuje, namreč da je prava slovanska četvorka, gre zasluga za to v marsičem prav »Napreju«, ki ga je skladateljica deloma vključila v svojo kompozicijo in s tem pravzaprav naglasila, kakšno popularnost je užival »Naprej« med slovanskimi množicami, torej tudi izven meja skladateljeve ožje domovine.

Posebej je zanimivo, da je ob svoji petindvajsetletnici »Naprej« doživel tudi angleško izdajo.[6] Prevod budnice Simona Jenka je oskrbel angleški publicist in slavofil Alfred Lloyd Hardy s sodelovanjem Slovenca Andreja Jurtele. Slednji je v letu 1884 bival v Parizu, Londonu in Oxfordu, nato pa je deloval v Stavropolu in Vladivostoku kot učitelj nemškega, francoskega in angleškega jezika. Bil je dober znanec W. R. Morfilla, prvega predavatelja slovanskih jezikov in literatur na oxfordski univerzi in člana Slovenske Matice za razdobje 1883—1909. Prav ta Morfill je Andreja Jurtelo seznanil s Hardyjem, katerega je Jurtela zainteresiral za slovensko književnost. Angleški prevod je bil leta 1885 natisnjen skupno z izvirnikom. Zaradi zanimivosti in redkosti ga navajam v celoti:

With Slava's banner forwards!
To shed heroic blood,
For native country's welfare,
Let rifle's voice resound!

With our weapousin our hands
We'll thunder at he foe;
And in blood will claim the rights
Which home and hearth demand.

Mother dear was me entreating,
Arms around my neck was winding,
While my maiden near was sobbing;
My belowed stay thou here!

Farewell, mother, farewell, maiden!
Now my nation is my mother,
Honour, glory-my betrothed;
Fly then, let us, fly to arms!

Naj naglasim, da se angleški prevod literarnega dela zelo dobro ujema z glasbenim delom »Napreja«. Ta izdaja je izšla z naslednjim nazivom: »Naprej zastava Slave! (With Slava's banner forwards!) The Slovenian National March, or Patriotic Chant of the Slovenes, the South-Slavonic People of the provinces of Carniola, Carinthia, Styria, and Istria, etc. in the Austrian Empire. The Words by the Slovenian poet Simon Jenko. The Music by the Slovenian composer Davorin Jenko. Re-arranged as a solo for the Pianoforte; with interlinear English version by Andrej Jurtela and Alfred L. Hardy...« V tem primeru gre torej za klavirsko priredbo »Napreja«, ki seveda ni nova. Jenko jo je sam oskrbel že davno poprej.

V slovenskih krogih je seveda angleška izdaja »Napreja« povzročila veliko zadovoljstvo. »Slovan« (1885, 107) je prešerno naglasil, da bodo sedaj tudi Angleži »mogli uživati prekrasno skladbo našega Davorina Jenka« in je uvrstil Alfreda L. Hardyja »v tisto malo, ali častno vrsto tuje deželnih mož, kateri se z izvrstnim peresom svojim pred Evropo potezajo za sveto stvar Slovanstva«. Hardy je bil očividno tudi glasbeno nadarjen in razgledan. To navaja v svojem članku tudi N. Zupanič, ki trdi, da je Hardy podedoval dar in zanimanje za glasbo po očetu. Temu da se imamo zahvaliti, da so Angleži že leta 1885 spoznali besedo in napev naše marseljeze. Angleško izdajo »Napreja« je Hardy poklonil tudi skladatelju Jenku, ki se je požrtvovalnemu prevajalcu zahvalil s pismom v slovenskem jeziku, kar je Hardyju tolmačil v angleščini omenjeni W. R. Morfill.

Angleška izdaja »Napreja« spada med znatne zanimivosti v pisani zgodovini te himne ter osvetljuje način, kako se je ta pesem širila po Evropi. Za slovensko kulturno zgodovino pa je še toliko bolj značilna, ker pomeni prvi, časovno najstarejši prevod iz slovenske literature v angleški jezik.

Povsem umljivo se mora »Naprej« za svojo popularnost v prvi vrsti zahvaliti Jenkovi glasbi. Z glasbene strani je grajen po načelu dvodelne pesemske oblike. Melodični, harmonski in celotni vsebinski izraz je po značaju krepak, zanosen, spodbujajoč, izrazito revolucionaren, sočen. Kakor ostale Jenkove zborovske skladbe iz tega časa, je tudi »Naprej« harmonsko skromen. Vse to velja za ves prvi del »Napreja«, nikakor pa za njegov dodani trio, ki v celoti ne ustreza niti oblikovno in se tudi ne ujema s prvim delom po značaju, ker je izrecno lirski. To nasprotje je sicer nekaj nadvse zanimivega, saj navsezadnje v skupnosti vendarle ustvarja vtis zaključene enote, kjer dramatsko napetemu prvemu delu sledi nežen drugi, ki spet preide v epsko zajet prvi del, s katerim se skladba zaključi. Ta način pa ne ustreza tipu koračnice, budnice, himne, kakorkoli že nazivamo ali uvrščamo »Naprej«. To je nedvomno dejstvo, ki ga je brez strokovnih analiz spoznalo in občutilo tudi prepevajoče ljudstvo, ki si je predvsem osvojilo prvi del »Napreja«. Prvi del je postal in ostal jedro te himne in se v takšni obliki uporablja vseskozi, ne da bi nase nujno vezal dodani trio.

Ob petdesetletnici »Napreja« se je sprožilo neko vprašanje, ki se ga poprej spričo dejstva, da je veljal za nekako narodno svetinjo, nihče ni upal lotiti, tudi če je morda pomislil nanj: vprašanje izvirnosti začetnega napeva. Prvi ga je načel filolog in glasbeni zgodovinar Davorin Beranič, zelo kritičen duh, ki je med drugim ugotovil tudi, da je treba iskati izvor Jenkove »Na grobih« (Na grobeh, Blagor mu) v nemški motiviki. V glasbeno knjižni prilogi »Novih akordov« (IX/31) je objavil prispevek, v katerem je trdil, da je na motivično oblikovanje »Napreja« vplival neki napev, ki ga je našel v zbirki Jerneja Dolžana in ki se začenja z besedilom »Za kruha sem jo prosu, pa saj mi ga ne da«. Prva dva takta tega napeva se res na las ujemata s prvima dvema taktoka »Napreja« brez predtakta in če bi obrnili tretji takt omenjenega napeva, bi ga spet deloma lahko

primerjali s tretjim taktom »Napreja«. Beranič je bil prepričan, da je Jenkov »Naprej« nastal pod vplivom tega napeva in je menil, da se je z »Naprejem« porodila »v oni srečni uri na novo melodija, ki jo je naš narod mogoče pel že stoletja«. Jenkove zasluge za to »rojstvo« ni hotel zmanjšati, zato je takole zaključil svoj sestavek: »Slovenska duša je zavalovila v onem svečanem trenutku v našem Davorinu, rodila je slovensko melodijo, ki ji ni treba gladiti pota v slovenska srca.«

Neposredno zatem se je v ljubljanskem »Slovencu« (1910, 252) oglasil Franc Kimovec. Objavil je članek »Naprej zastava slave — slovenska narodna pesem« in z njim napitnico z začetnim besedilom »Prjatu, kod si hodu, prjatu tjé si biv? Tam gori na planincah sem tičice loviv...« To pesem je slišal v cerkljanski župniji na Gorenjskem, torej prav v istih krajih, kjer je bil doma Jenko. Ta napev pa se z malimi izjemami, torej skoraj v celoti sklada z začetnim motivom »Napreja«. Kimovec je trdil, da ga je slišal še kot deček in se leta 1889, ko je prišel v četrti razred ljudske šole v Kranju ter tam slišal skoraj povsem enako pesem z besedilom »Napreja«, še ni zavedal, da je to ena in ista pesem. To da mu je prišlo na um šele v Ljubljani nekako leta 1895 ali 1896. V navedenem članku je tudi zatrdil, da mu je isto misel izrazil tudi skladatelj Andrej Vavken, češ da je živahni začetek slovenske narodne himne povzet iz narodne pesmi. Prav tako se je skliceval na dve stari pevki iz vasi Lahoviče v cerkljanski fari, ki sta mu zapeli to narodno pesem. Na temelju vsega tega je Kimovec sklepal, da se je ta pesem pela še pred nastankom »Napreja« in da je izključeno, da bi bila narodna pesem povzeta po umetni, marveč se je zgodilo obratno. Kimovec je zaključil, da je »vir naše narodne himne iskati v narodni pesmi, ki je bila razširjena v isti župniji, kjer je slavni nje komponist zagledal luč sveta«. Kot prej Beranič, je tudi on hotel dopovedati sivolasemu skladatelju, da njegovo očetovstvo pri »Napreju« s tem ni prizadeto. Zaradi tega je zapisal, da je po njegovi »misli v veliko čast skladatelju, da je v trenutku navdušenja nehote nekako intuitivno iz naroda povzel izraz svojemu močnemu čustvu in je ta izraz obdelal, izklesal, mu pridejal lep okvir, v narodnem duhu izrezljan. Skladatelj bržkone ni mislil na ono narodno zdravico: spontano

se mu je na podlagi vzvišene umetniške inspiracije narodni motiv modificiral v slovesno himno, ki je razvnemala srca v težavnih bojih za slovensko ljudstvo...«

S temi trditvami in takšno razlago o izvoru »Napreja« pa kljub priznanjem, ki mu jih je dal Kimovec, Jenko ni soglašal. V 257. številki istega letnika tega lista je odgovoril tako Kimovcu kot Beraniču, češ da mu ne napev, ki ga navaja Beranič, ne oni, ki ga omenja Kimovec ni znan in da je torej povsem nemogoče, da bi kateregakoli od teh uporabil v svojem »Napreju«. Obema je očital, da ga neupravičeno sumničita plagiata in mu s tem »starost grenita«. Prav tako je ovračal trditve, ki se jih je poslužil Kimovec, ko se je skliceval na Vavkna. Menil je, da Vavken nikoli ni mogel reči, da je »Naprej« povzet po narodni pesmi, ker da bi ga bil Vavken, s katerim sta si bila dobra in dolgoletna prijatelja, na to gotovo opozoril.

S tem pa polemika okoli »Napreja« še dolgo ni bila končana. Kimovec je kmalu nato, v 293. številki »Slovenca« iz istega leta v članku »Naprej zastava Slave« svoje trditve ponovil, tem pa še dodal, da se je pesem »Prjatu, kod si hodu« že okrog leta 1880 pela v delu cerkljanske fare kot stara. S tem je svoje prejšnje navedbe še podkrepil. Odločno pa je zanikal, da bi hotel Jenku očitati plagiat. Po njegovem mnenju lahko narodno pesem uporablja vsakdo, kar da je takó težnja določenih glasbenih krogov. Če je Jenko to dosegel, je po Kimovcu »lahko na to ponosen in si v čast šteje«.

Jenko se tudi tokrat ni zadovoljil. Vztrajal je — enako kot Kimovec — pri svojem in v odgovor priobčil (Slovenec, 1910, XXXVIII, 297) pismo z dne 13. novembra 1910, ki mu ga je poslal profesor Josip Jenko iz Sereta v Bukovini. Slednji je med drugim pisal:

»Ko sem jaz hodil v cerkljansko šolo med 1860. in 1870., se je ‚Naprej' v Cerkljah že pel. Takrat je bil moj učitelj rajni Vavken, ki je bolj odrasle šolarje Vaš ‚Naprej' učil. To pesem so jeli prepevati po cerkljanski župniji mali in odrasli ljudje.«

To bi govorilo v prilog Jenkovi tezi, da je pesem »Prjatu, kod si hodu« nastala po Jenkovem »Napreju« in ne narobe. Josip Jenko še piše:

»Narodne pesmi Kimovčeve ‚Prjatu kod si hodu' jaz nisem nikoli slišal ne v Dvorjah in ne v sosednjih vaseh cerkljanskih.«

Isti je tudi zavrnil Kimovčevo sklicevanje na Vavknove izjave s temile vrsticami omenjenega pisma:

»Rajni Vavken pa ni le šolarje, ampak tudi svoje pevke in pevce Vašo pesem ‚Naprej' učil, in sicer kmalu nato, ko ste jo bili zložili... Jaz nisem nikoli slišal, da bi bil Vavken kedaj rekel, da je Vaša pesem ‚Naprej' posneta po kaki narodni pesmi, nasprotno mi je rekel, da je pesem ‚Naprej' nekaj izvanrednega in da se enaka pesem ne sliši v cerkljanski fari, pa tudi sploh nikjer.«

Koliko so te izjave Josipa Jenka, ki je bil skladateljev nečak, točne, je kajpada vprašanje. Ob presojanju motivične izvirnosti »Napreja« pa jih ni mogoče preiti in jih je treba vsaj omeniti, če se že ne morejo uporabiti kot stvaren, tehten protidokaz Kimovčevim trditvam.

Zdaj je Jenko polemiko zaključil in se poslej ni več oglasil. Kaže pa, da so tudi drugod načenjali isto vprašanje. Časi so se spremenili. Glasbena umetnost je napredovala tudi na slovanskem jugu, z njo pa se je polagoma večala tudi kritičnost in razgledanost. »Naprej« je prehajal v zgodovino in s tem so postajale tudi možnosti njegove analitične obdelave čedalje večje. Razgovor nepodpisanega pisca v beograjski »Tribuni« (1910, 3, prim. NA, X, 12) z Jenkom omenja tudi vprašanje, ali je vzeta melodija »Napreja« iz kakih starejših motivov. Jenko je na to odločno odgovoril, da ne in da je melodija »njegov umotvor, in da je plod hipnega navdušenja«.

Kimovcu in Beraniču se je še pridružil skladatelj Gojmir Krek, urednik »Novih akordov«, napredno usmerjen glasbenik, ki se je z vsemi močmi trudil, da bi dvignil slovensko glasbo na raven zahodnoevropske in jo z njo povsem vzporedil. Najprej se je oprostil Jenku, da se približuje »Napreju« z »operacijskim nožem«. Z ostrim in objektivnim kritičnim duhom je razčlenil Kimovčeve in Beraničeve trditve. V celoti ni sprejel ne te ne one in je zaključil, da obema manjka dovolj obsežno gradivo, da bi mogli veljati. Dopustil je možnost, da gre v primeru začetnega napeva Jenkove himne »Naprej« za reminiscenco, hkrati pa naglasil, da ni niti najmanjšega povoda, da Jenkovi besedi ne bi verjeli in bi hoteli

kratiti njegovo slavo. Menil je, naj se Jenko »nemoteno solnči v zasluženem priznanju in nekaljenem spoštovanju svojih rojakov« (NA X, 2—3, 1911).

Med vsemi, ki so se lotili tega kočljivega vprašanja, je bil Krek gotovo najstvarnejši in v svoji sodbi tudi najzmernejši. Ni se hotel prenagliti. S svojimi metodami, ki so mu služile tudi v njegovem ostalem glasbenem kritičnem udejstvovanju, je hotel objektivno prispevati k rešitvi tega problema. Nakazal je pot, ki naj naposled pripelje k uspehu. Če že tehtamo obe, Kimovčevo in Beraničevo trditev, pa se zdi Kimovčeva tehtnejša, seveda če bi lahko dokazali, da je bila omenjena pesem »Prjatu, kod si hodu« Jenku res kakorkoli znana in bi tako lahko vplivala na oblikovanje začetnega motiva »Napreja«.

Obe navadeni trditvi pa dobivata ob številnih primerih iz drugih virov drugo lice in nastaja možnost nove, še širše osvetljave nakazanega vprašanja. Temu je delno prispeval že Gojmir Krek sam, ki je iz zbirke »Männerchoralalbum« (zv. XII, str. 14, op. 146, št. 3) objavil zbor skladatelja Alfreda Dregerta (1836—1893) pod naslovom »Germania«. Napev te skladbe se v prvem in delu drugega takta v celoti sklada z ustrezajočima taktoma začetka »Napreja«. Verjetno je ta zbor nastal po letu 1860, saj nosi že oznako opusa 146. Če že ni povsem jasno, pa je vsaj zelo verjetno, da Dregert ni prevzel motivike od Jenka, ne Jenko od Dregerta.

Še zanimivejše je to vprašanje, če posežemo v razdobje pred nastankom Jenkovega »Napreja«. Že takrat so namreč obstajali primeri podobne motivike. Tako je priobčil Kamilo Mašek v prvem zvezku prvega letnika svoje glasbene revije »Cäcilia«, ki je izhajala v času 1857—1859, »Kurzes Vorspiel mit Nachahmungen zum Credo, zu den ‚Hier liegt' von M. Haydn«. V tej predigri se začetni predtakt s prvim delom drugega takta v napevu popolnoma ujema z začetkom »Napreja«. In ta skladba je nastala mnogo prej, preden se je rodil Jenkov »Naprej«!

V letu Jenkove smrti je »Cerkveni glasbenik« objavil prispevek, iz katerega bi utegnili domnevati, da je Jenkov »Naprej« vzel svoje začetne takte iz Schubertove pesmi »Lob des Tokayers« (gl. Schubert-Album, IV/148, Ed. Peters, št. 791; CG, 1914/143). Ta pesem (op. 118, št. 4) pa je nastala že leta 1815, torej že davno pred »Naprejem«. Prva dva njena

takta skupno s predtaktom sta popolnoma enaka onima v »Napreju«. Preseneča tudi isti tonovski način (B-dur), ki se ga je Jenko poslužil v izvirni, prvotni postavitvi te svoje skladbe. Tej možnosti bi tudi utegnili verjeti, toliko bolj, ker je iz Jenkove glasbe čutiti dokajšnje vplive Schubertove romantike.

Pa pojdimo še dalje! Raziskovalcem, ki jih je zanimalo, od kod neki naj bi Jenko črpal spodbude za »Naprej«, se je nazadnje še pridružil skladatelj Stanko Premrl (SBL, III, 398; CG 1914, XXXVII/143), ki je primerjal Jenkov »Naprej« z Riharjevim napevom »Zveličar naš je vstal iz groba«. Tudi ta napev se more z ustrezno izločitvijo nekaterih tonov ujemati z začetnimi takti Jenkove himne. Ta Riharjev napev, ki ga najdemo v njegovi zbirki »Vishe za druge bukvize svetih pesmi« (1844), je seveda starejši od »Napreja« in Jenko bi ga bil mogel poznati, toliko bolj, če upoštevamo, da omenja Jenko sam Riharja kot enega svojih mentorjev. Na to se je menda opiral tudi Premrl in sklepal: »Jenko je brezdvomno to Riharjevo pesem večkrat slišal, in bi ne bilo prav nič čudno, da se je ta slovesni napev vzbudil v njegovi duši, ko je iskal napeva za ‚Naprej'.« To svojo misel je kasneje Premrl še dopolnil z mnenjem, da ni dokazano, da bi bil začetek »Napreja« naroden, kakor domnevajo nekateri drugi pisci, ampak da je zelo verjetno, da je Jenko glavno témo svoje himne nezavedno zložil pod vplivom navedene Riharjeve pesmi.

Če bi v glasbeni literaturi še nadalje iskali primerov, ki so po motivični zasnovi podobni začetku »Napreja«, bi zelo verjetno našli še mnogo novih možnosti. Pa tudi te ne bi omenjenega vprašanja dokončno rešile in ne bi njegovi osvetlitvi prispevale nič več kot primeri, ki sem jih že navedel. Iz njih je res razvidna sorodnost ali podobnost z »Naprejem«. Vsak med njimi začenja z istim tonskim postopkom, tudi potem so razdalje med posameznimi toni melodične zasnove ali docela enake ali se z njo bolj ali manj krijejo. Kaj naj bi tedaj vplivalo na Jenka, kam naj bi se skladatelj naslonil, ko je gradil svoj napev? Če tako postavimo vprašanje, bi smeli odgovoriti, da so enako verjetne vse dane možnosti. Jenko je namreč utegnil poznati vsako teh pesmi. Sicer ne vemo, od kdaj, kar bi nam lahko sijajno služilo v reševanju tega vprašanja. Od Jenka nimamo v tej smeri nobenih po-

datkov, ki bi nam lahko pomagali. Nasprotno! Izpodbijal je Kimovčevo in Beraničevo trditev, na Krekovo domnevo sploh ni odgovoril, kasneje pa sploh ni več mogel ugovarjati, ker je že bil mrtev. Tako se izkažejo vse te navedbe in ugibanja kot sporna, premalo trdna, da bi lahko dokazala neizvirnost začetnih taktov »Napreja«.

Ob tem po navadi pozabljamo na dejstvo, da se vprašanje izvirnosti te himne suče okrog začetnih taktov, medtem ko v nadaljevanju ni zaslediti novih možnosti, ki bi govorile za tuje vplive. Gre torej le za dva, tri, štiri takte, zaradi katerih se je vnela dolga in obsežna pravda. V celoti »Napreja« ti takti niso niti odločilno bistveni. Vendar bi zaradi njih, če bi zares bili izposojeni od drugod, utegnil pasti celoten »Naprej« kot nekaj neizvirnega, prinesenega, kot nekaj, kar pravzaprav ne bi smelo imeti značaja narodne himne. Zato skušajmo to vprašanje osvetliti kritično in odgovoriti nanj, kolikor je to mogoče.

Omenil sem že, da se ni mogoče odločiti za nobeno izmed navedenih možnosti, ki oporekajo izvirnosti »Napreja« oziroma njegovih prvih taktov. Tako ostaneta za reševanje na razpolago le dve možnosti. Prva bi govorila za to, da je na Jenka zavestno ali podzavestno vplival katerikoli izmed prikazanih primerov, en sam ali več njih ali celó nek povsem drug, ki ga sploh ne poznamo. V tem primeru bi smeli govoriti o reminiscenci, kar je dopuščal tudi Krek. Druga možnost pa pravi, da bi smeli govoriti o sorodnosti občutij, ki so omogočila Jenku, da je oblikoval začetek svojega »Napreja« tako, kot ga poznamo in kar je kasneje povzročilo toliko razpravljanj. Takšne sorodnosti so pri skladateljih kaj pogoste in včasih lahko zavajajo v povsem zmotne sklepe. To domnevo o sorodnosti občutij moremo podpreti z več vidikov. Predvsem je treba naglasiti, da je začenjanje s tonskim postopom navzgor, se pravi z intervalom čiste kvarte, kot se je je poslužil tudi Jenko v samem začetku »Napreja«, lastno mnogim skladateljem raznih stilnih smeri, kadar so ti hoteli ali hočejo izraziti moč čustvenega zanosa, borbenost besedila ali kaj podobnega. To je navsezadnje razvidno celo iz omenjenih primerov, ne glede na to, ali se ti uvrščajo v tip ljudske ali umetne pesmi. Zlasti najdemo take in tudi nadaljnje tonske postope, ki označujejo prve takte »Napreja«, v skladbah ali pesmih, v katerih so tvorci hoteli

izraziti navdušujoče, razvnemajoče razpoloženje. Taki postopi krepko uvajajo v nadaljnji razplet muzikalnega doživljanja. Tako rekoč neštetokrat jih srečujemo v raznih himnah, koračnicah, napitnicah in drugih skladbah, ki so tem sorodne po značaju. In vendar ne moremo v nobenem primeru ali vsaj največkrat govoriti o reminiscencah, še manj pa o plagiatih. V glasbeni literaturi sicer obstoje plagiati in reminiscence. Ni mogoče, da bi vsak glasbeni ustvarjalec imel povsem samolastna občutja, ki bi ne bila v ničemer sorodna ali podobna z občutji njegovih vrstnikov ali predhodnikov. Čustva in misli so lahko pri različnih ljudeh in tako tudi pri ustvarjalcih tega ali onega umetniškega področja sorodna. Utegnejo pa imeti individualne poteze, po katerih se kljub sorodnostim medsebojno razlikujejo. Koliko so ista občutja pri različnih ljudeh individualno različna in dobivajo s tem neki svojski značaj, odloča torej osebna sila, moč duha tega ali onega ustvarjalca; z njo lahko slednji določeno duševno vsebino prelije v umetnino tako, da bo izrazila višjo ali nižjo stopnjo njegove izvirnosti.

Iz zgodovine glasbe in drugih umetnosti bi za ilustracijo gornjega problema lahko navedli mnogo primerov. Tako so na primer posameznim skladateljem pogosto očitali, da so ali ustvarjali pod vtisom drugih skladb, zaradi česar da njih skladbe niso dovolj izvirne, ali da so celo jemali motiviko in cele dele iz drugih skladb. V prvem primeru bi bila reminiscenca, v drugem plagiat. Taki očitki so včasih upravičeni, čestokrat pa iz že navedenih razlogov tudi povsem neupravičeni. Zlasti v glasbi jih je težko stvarno, neizpodbitno dokazati, razen tedaj, ko gre za povsem očitne, nesporne primere prevzemanja tuje lastnine ali preočitno podleganje tujim vplivom. Povsem umljivo pa se vsak skladatelj takih očitkov brani, zlasti če obstoji v njegovih skladbah neka podobnost drugim, za katero pa sam ne vé, kako je nastala. Naj navedem samo majhen primer iz slovenske glasbene preteklosti. Ko je Anton Foerster, ki si je za razvoj slovenske glasbe pridobil nemalih zaslug, slavil sedemdesetletnico rojstva, je začela ljubljanska Glasbena Matica izdajati njegove skladbe. Brž ko je izšel prvi zvezek teh skladb, ga je v »Novih akordih« (1910, 2) kritik Gojmir Krek strokovno obdelal in prikazal, vendar tako, da skladatelju ni bilo po

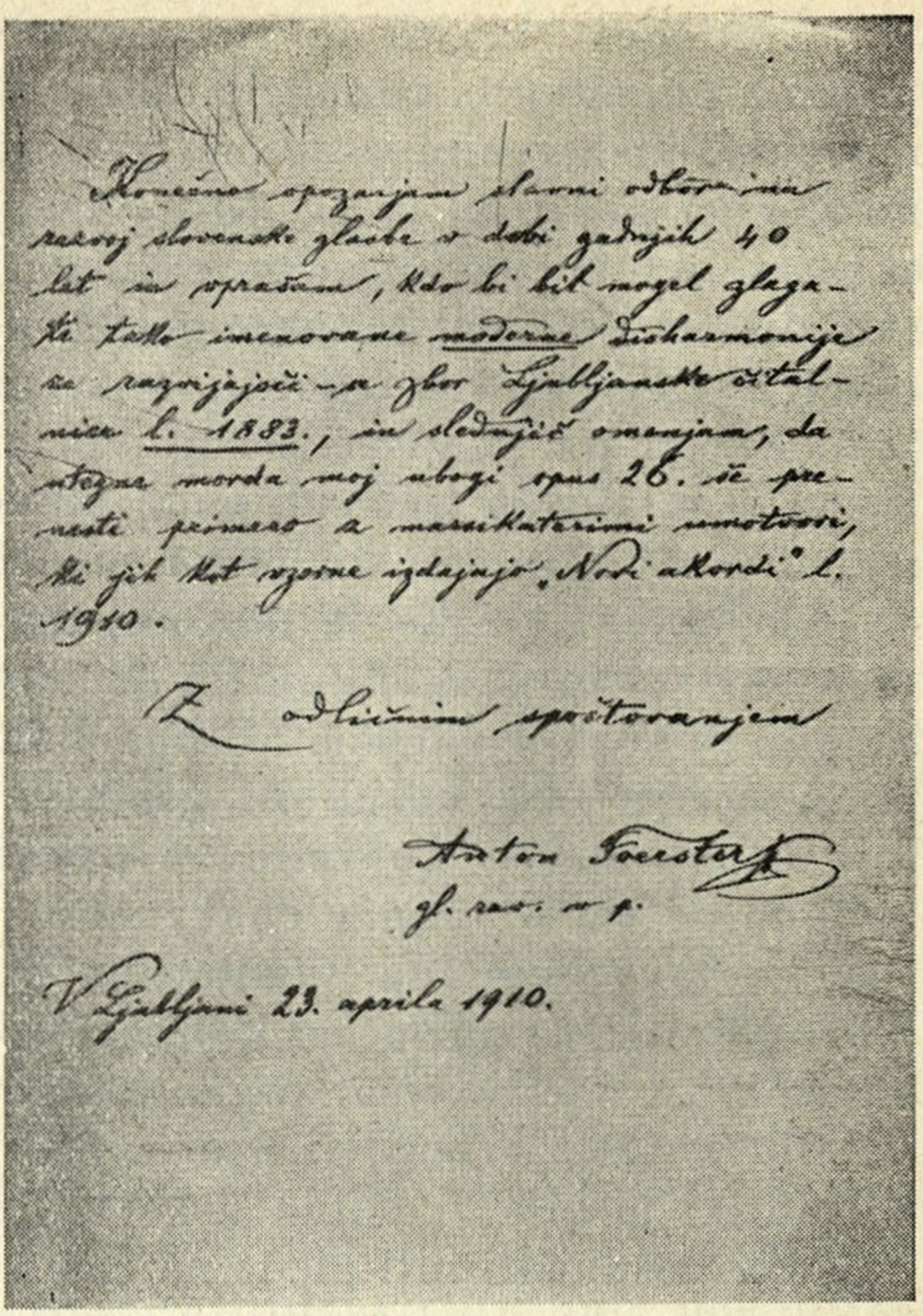
volji. Foerster je na to kritiko takoj reagiral s pismom Glasbeni Matici z dne 23. aprila 1910; v tem pismu pravi med drugim naslednje:

»Stoprav te dni sem zvedel, da se je zagnal koj v I. knjigo te izdaje kritik v ‚Novih akordih' št. 2. l. 1910. Kar se mene tiče, sem že vajen hujših prigodkov in napadov, ki se mi direktno ali indirektno periodično ponavljajo; tudi nimam namena, spuščati se v javno polemiko — a hočem le sl. odboru pojasniti nepristojnost in strastno tendencioznost kritikovih nazorov, in to le zató, da bi ne bilo morebiti komu žal, da izdaja ‚Gl. M.' (kakor je meni pred nekaj leti pisal anonimus, da ‚Gl. M.' obžaluje izdajo ‚Gorenjskega slavčka'). Kritik Dr. Krek torej pogreša v mojem 26. opusu ‚Domovini': ‚bahantski smeh in rujočo bolest, grmečo jezo in vročo blaženo-neblaženo ljubezen' itd., pri čemur gre glasbena karakteristika besedila mimo njegovih očes in ušes. A vendar je našel nekaj, namreč v stavku o viharju in bojnem gromu ‚očitno' reminiscenco z nedolžno pesmico iz Blodkove opere ‚V vodnjaku'. Bodi mu kratek odgovor: Prvič te opere prav nič ne poznam, drugič najde vsak kritik, ako je verziran v glasbeni literaturi, mnogo podobnih reminiscenc, na katere pa morejo in smejo priti razni komponisti v raznih krajih istočasno — samo ritmus in spremljava melodije razločujeta podobne motive. Enak zgled reminiscence bi bil n. pr. glavni motiv obče znanega zbora ‚Naprej zastava slave', ako se primerja n. pr. Credo iz Mih. Haydnove maše ‚Pred stolom', zbor ujetnikov iz opere ‚Fidelio' od Beethovna, posebno pa velikonočna pesem ‚Zveličar naš je vstal iz groba' od Greg. Riharja. Pa tako javno očitanje brez kritičnega dokaza imenujem jaz naivnost — ostale Krekove razžalujoče napade na mojo osebo pa zlobnost.

Konečno opozarjam slavni odbor na razvoj slovenske glasbe v dobi zadnjih 40 let in vprašam, kdo bi bil mogel zlagati tako imenovane moderne disharmonije za razvijajoči se zbor Ljubljanske čitalnice l. 1883., in slednjič omenjam, da utegne morda moj ubogi opus 26. še prenesti primero z marsikaterimi umotvori, ki jih kot vzorne izdajajo ‚Novi akordi' l. 1910.« (Izvirnik hrani Arhiv Akademije za glasbo, Ljubljana, op. pis.)

Ne bi se hotel spuščati v podrobnosti tega pisma, ki je po svoje nadvse značilno in kaže, kako veliko odgovornost morajo čutiti v sebi kritiki ob presoji posameznih umetnin. Tudi je veliko vprašanje, koliko bi utegnila biti Krekova teza o reminiscenci točna ali ne. Skoraj nemogoče pa se zdi, da Foerster »Vodnjaka« popularnega češkega skladatelja Viléma Blodka kot Čeh in predvsem kot skladatelj češkega porekla ne bi poznal.

Omenjeno Foersterjevo pismo pa je še značilnejše zaradi tega, ker ta zaslužni pobornik slovenskega cecilijanstva ome-


Konečno opozarjam slavni odbor na razvoj slovenske glasbe v dobi zadnjih 40 let in vprašam, kdo bi bil mogel glagoljati takšno imenovane moderne disharmonije za razvijajoči se zbor Ljubljanske čitalnice l. 1883., in sledujoč omenjam, da utegne morda moj ubogi opus 26. še prenesti primero z masičkaterimi smotovi, ki jih kot vzore izdajajo „Novi akordi" l. 1910.

Z odličnim spoštovanjem

Anton Foerster
gl. nov. v p.

V Gallyani 23. aprila 1910.

Fragment iz A. Foersterjevega pisma ljubljanski Glasbeni Matici

nja tudi očitke, ki so leteli na Jenkov »Naprej«, oziroma še točneje: možnosti reminiscence, ki bi prav tako lahko veljale za »Naprej«, čeprav je iz tega pisma videti, da se mu zdijo enako nerealne kot tiste, ki jih za njegovo »Domovino« navaja Krek. Posebej je potrebno naglasiti, da je Foerster nehote sprožil ta problem prej kot ga začnejo razni pisci reševati v »Novih akordih« in »Slovencu«. Morda jih je posredno ali neposredno prav on spodbudil s temi vrsticami, ki sicer niso bile objavljene, pa so prek odbornikov Glasbene Matice lahko postale dostopne nekaterim osebam iz slovenskega glasbenega sveta, da so se začeli zanimati bolj sistematično za problem izvirnosti začetnih taktov »Napreja«. Kakorkoli je že bilo, to Foersterjevo pismo sodi med zanimive dokumente naše glasbene preteklosti, kolikor se nanaša na Foersterja samega in njegov odnos do »Novih akordov« ter obratno, kolikor načenja diskusijo okrog izvirnosti Jenkovega »Napreja«.

Činiteljev, ki jih je treba upoštevati v obravnavanju posameznih skladb, če naj bo to res vestno in se naj približa možnim objektivnim vidikom, je torej mnogo. Še na enega ne smemo pozabiti. Izraz, ki ga vsebujejo skladbe različnih skladateljev enega in istega stilnega obdobja, je sicer lahko zelo diferenciran ter se more oblikovati povsem individualno, ustrezno izvirni zmogljivosti tega ali onega tvorca. Kljub raznolikosti pa je v medsebojni primerjavi v nekem smislu le soroden. Razen individualnih silnic ga namreč usmerjajo isti ali vsaj zelo sorodni stilni pogledi, ki označujejo to ali ono obdobje. Le tako je mogoče, da uvrščamo večje število med seboj sicer se razlikujočih skladateljev v isti stilni okvir, saj jih ne veže le skupna ali podobna kompozicijska tehnika ali uporaba istih načel pri graditvi, marveč tudi določena izrazna sorodnost. To velja na primer za barok, za klasiko in tako dalje, to velja v enaki meri tudi za romantiko. Razlika je le v tem, da posamezna stilna obdobja v skladu z družbenim razvojem, od katerega so v večji ali manjši meri odvisna ali z njim vsaj organsko povezana, sproščajo skladatelja v izrazu bolj, druga zopet manj. Tudi v glasbeni romantiki je bila značilna neka izrazna skupnost, čeprav je ne kaže posplošiti niti glede na čas, v katerem se je razvijala in se v svojih posameznih razvojnih fazah medsebojno tudi diferencirala, niti glede na razna nacionalna ter geografska območja, v katerih je nastajala in ki so tudi znatno vplivala na raznolikost njene podobe. Četudi Jenko ni bil osebnost, ki bi zavzela vidnejše mesto v evropskem razvoju, veljajo tudi zanj gornje misli. Tudi on je bil romantik, v svojem skladateljskem začetku zgodnji romantik. Ustvarjal je po načelih te razvojne faze glasbene romantike in v takem smislu je nastal tudi njegov »Naprej«. Zanj je zanimivo, da se je prej omenjenih tonskih postopov rad in pogosto poslu-ževal. Že njegova prva skladba »Pobratimija« se začenja s čisto kvarto navzgor in nato v bližnjem melodičnem zaletu zajame isti tonski obseg kot »Naprej«. Tak je bil hkrati prijem ostalih navedenih primerov, ki naj bi govorili v prid tezi o reminiscenci. Zanimivo pa je, da so skoraj vsi ti primeri, ki naj bi dokazali neizvirnost začetka — ne celote! — »Napreja«, nastali v času glasbene romantike, torej istega stilnega razdobja, ki mu je pripadal tudi Jenko. Teza o iz-

razni sorodnosti je torej na ta način še bolj upravičena in ima v tem primeru zelo tehtno podlago.

Tako se zdi najpravilnejši sklep, da sorodnosti začetnega razpleta vodilnega motiva »Napreja« z drugimi motivi ali napevi ni razlagati ne z vidika reminiscence in še manj z vidika plagiata. Sicer slednjega skladatelju te himne nihče ni očital. Ko so ga zatekla razna razpravljanja o spodbudah, ki bi naj vplivale na motivično oblikovanje »Napreja«, je bil Jenko že v visokih letih. Tako je bil za očitke, ki bi mogli vplivati tudi na vprašanje njegove izvirnosti ter pomena njegovega celotnega ustvarjalnega dela, še bolj občutljiv. In če bi ne bil že toliko star in bi ne imel takega značaja, kot ga je v resnici imel, bi ga take polemike manj močno prizadele. Navsezadnje je bil človek kot kdorkoli drug in zato podvržen čustvenim reakcijam, ki so največkrat daleč od objektivnosti. Tako ni bilo čudno, da je članke o »Napreju« spremljal z bolestnim občutkom, da se mu godi krivica in je iz njih izvajal sklepe, ki jih noben izmed navedenih piscev neposredno ni izvajal, ampak kvečjemu le diskretno nakazal. Tudi začetne takte glavnega motiva »Napreja« smemo torej šteti za Jenkove, za plod njegove ustvarjalne fantazije. Ta sklep je toliko bolj utemeljen, če upoštevamo prej omenjene činitelje, ki osvetljujejo vprašanje umetniške izvirnosti, reminiscenc in plagiatov z raznih strani ter dopuščajo v reševanju razne možnosti in oblike.

Med vsemi Jenkovimi zbori in nasploh vsemi skladbami raznih slovenskih skladateljev, ki so v svojem času opravljale pomembno patriotsko vlogo, je »Naprej« nedvomno najvažnejši. Ko je ljubljanska Čitalnica slavila petindvajsetletnico »Napreja«, so ji k temu dogodku čestitali tudi celovški Slovenci: »Himna Naprej zastava Slave glasi naj se neprestano v spodbujo, čast in slavo ter združevanje vseh Slovanov . . .«(SN, 1885, XVIII/100). V teh besedah je zajeto bistvo dela, ki ga je opravljal »Naprej« v težkih narodnostnih bojih Slovencev. Iz njih in iz učinkov, ki jih je dosegal »Naprej« v dolgih in mnogih desetletjih, pa je razvidna tudi njegova zgodovinska in umetniška vrednost.

---

[1] Prim. Vencajz J., isto, 36—7; Josipa Stritarja Zbrani spisi, 1888, VI, 351; Pirnat M., isto, 29; Govekar Fr., 50-letnica slovenske narodne himne »Naprej«, Slovan 1910, 196; Mantuani Josip,

isto, 60 ss.; NA IX/17 ss. (Davorin Jenko in himna »Naprej zastava Slave«).

[2] Gl. zapuščino T. Zupana, rkp., NUK, Ljubljana.

[3] Lončar Dragotin, Dr. Janez Bleiweis in njegova doba, Bleiweisov zbornik, 1909, 208; isti, Simon Jenko, Sodobnost, 1935, 590 ss.

[4] Pesnik Simon Jenko se je rodil 27. oktobra istega leta kot Davorin Jenko na Podreči pri Mavčičah. Razni pisci so mislili, da sta si bila v sorodu, najbrž zaradi tega, ker sta se enako pisala, v življenju pogosto srečavala in tesno sodelovala.

[5] Prim. N 1861/49 in 396, 1862/53, 69, 102, 321, 1864/45; letak v NUK, Ljubljana, inv. št. 135/48.

[6] Prim. Slovan, II/107, 158; Kres 1885, V/328; Zupanič N., Alfred Lloyd Hardy in Jugosloveni, SN, 1922, LV/161; Brežnik P. V., Angleški prevodi iz slovenačke književnosti, Strani pregled 1927, I/165—6; Dobrovoljc Fr., Dve zanimivi epizodi iz zgodovine slovensko-angleških kulturnih stikov, Novi svet, 1951, VI; Murko M., Spomini 1951, 18.

I Z D O M O V I N E

V globoki jeseni l. 1862 se je Jenko odločil, da bo opustil študij na pravni fakulteti in se odzval vabilu srbske cerkvene občine v Pančevu, ki ga je želela imeti za vodjo cerkvenega petja in pevskega učitelja. Kaj ga je nagnilo k tej odločitvi, bi dokončno težko pojasnili. Morda neugodno gmotno stanje. Na Dunaju se je prebijal s težavo. Z doma ga menda niso kdo ve kaj podpirali, četudi so bili premožni. Nemara se je zameril staršem, ker se je preveč ukvarjal z glasbo in premalo s pravom ter mogoče ni hotel izpolniti njihove želje, da bi se po maturi posvetil duhovniškemu poklicu, ki je bil takrat in še precèj kasneje ideal preprostih kmečkih staršev. Teh domnev pa ni mogoče potrditi. Najbolj verjetno se zdi, da sta nanj v tem primeru vplivala zlasti dva činitelja.

Prvi je zajet v dejstvu, da se je Slovensko pevsko društvo razšlo, kar je mlademu Jenku izpodbilo tla. Odslej se Jenko

glasbeno ni več mogel uveljavljati tako kot se je doslej. Njegova narava se je bržkone zaradi tega temeljito razvnela. Vsa ta leta, ko se je posvečal pevskemu zboru Slovenskega pevskega društva, je žel uspeh za uspehom. Kako bi bilo mogoče ustaviti polet tega ambicioznega mladeniča, ki si je predstavljal in želel na svoji nadaljnji razvojni poti še vse drugačnih uspehov, da bi v hipu obstal, povesil glavo, se odrekel slavi, ki ga je morda še čakala in se zakopal v pravniški študij? Ne, tega od njega s takim temperamentom in značajem, kakor ga je imel, pač ni bilo mogoče pričakovati in povsem razumljivo bi bilo, če bi si želel proč od tod, kjer ni mogel več nadaljevati začetega dela.

Na drugi strani pa je bil glasbeno zelo nadarjen in že sama nadarjenost, ki je doslej pokazala vidne rezultate, ni dovolila, da bi mu bilo stikanje z glasbeno umetnostjo nekaj drugotnega. Na Dunaju mu sedaj to še ne bi mogla biti, saj ni imel več možnosti, da bi se glasbi praktično posvečal. Edino, kar mu je preostalo, je torej bilo to, da se ogleda drugje in si poišče torišče, kjer bi lahko deloval podobno kot v Slovenskem pevskem društvu. Pančevska ponudba mu je tako najbrž bila ljuba in odločitev ni bila pretežka, zlasti ne v položaju, v katerem se je znašel in spričo dejstva, da za pravo ni bil vnet. V tem trenutku in razpoloženju bi menda rad šel kamorkoli, samo da bi menjal okolje in dobil možnosti samostojnega ter uspešnega glasbenega delovanja. Verjetno najteže mu je bilo oditi z Dunaja zato, ker je moral zapustiti mesto, ki je kar kipelo v bogastvu glasbenega življenja in je predstavljalo središče evropskega glasbenega dogajanja. Z odhodom z Dunaja so mu v veliki meri usahnili živi vrelci, iz katerih je črpal spodbude, se zgledoval v skladbah, ki jih je slišal na koncertih in opernih predstavah, se izobraževal in žejno pil, kar je zahtevala njegova glasbena osebnost. Ni izključeno, da se je ob vsem tem odzval pančevskemu vabilu toliko rajši, ker ga je nova, srbska sredina zanimala. Kot mladoslovenski idealist — in to je res bil v polnem pomenu besede! — je morda celo mislil, da bo s tem v smislu idej, ki so ga popolnoma obvladovale, opravljal nekako poslanstvo, da bo prispeval k slovanski vzajemnosti, pobratimstvu, ki ga je sam opeval, da bo poglabljal stike, ki bi naj bili med južnimi in vsemi slovanskimi narodi, ter pripravljal po svoji strani pot, kakršno so si za uresničenje

svojih prizadevanj predstavljali mladi panslavisti. Morda se je res čutil dolžnega posvetiti svoje sposobnosti bratskemu srbskemu ljudstvu, zlasti še zato, ker je bil s Srbi tesno povezan že na Dunaju, v okviru Slovenskega pevskega društva in preko njega. Prav gotovo pa delovanje, za katerega se je odločil v srbskem okolju, ni bilo v nasprotju z njegovo miselnostjo in čustvenostjo.

Ob tem pa se le nujno postavlja vprašanje, zakaj neki ni našel Jenko primerne glasbene zaposlitve v Ljubljani ali kje drugje na slovenskem ozemlju? Doma, na Slovenskem, je bil po svojem »Napreju« in drugih skladbah bolj znan in priznan, kakor katerikoli tedanji slovenski skladatelj. Bilo bi povsem umljivo, če bi ga vabili v Ljubljano in če bi sam želel tja, kar v resnici tudi je. Kje so torej vzroki, da se je Jenko moral iztrgati iz slovenske kulturne sredine, s tem pa iz slovenskega glasbenega življenja in opustiti nadaljnje prizadevanje za razvoj slovenske glasbene misli? Za pravilno razumevanje tega, za slovensko glasbo pomembnega vprašanja si bomo ogledali nekaj činiteljev, ki nam ga utegnejo osvetliti in bomo lahko nanj vsaj deloma odgovorili.

Razna poročila pravijo, da bi Jenko deloval v domovini z največjim veseljem, če bi mu le bila dana ta možnost. Zlasti navaja k temu sklepu Josip Stritar, ki je imel široko razumevanje za vse umetnosti in se je pozneje zavzel tudi za slikarja Jurija Šubica. Podobno se je zavzemal za Jenka, kar je bilo v tedanjem času toliko pomembnejše, ker so mnogi še vedno gledali na poklicne glasbenike nekoliko po strani, prav tako na glasbo. Ta se jim je sicer zdela potrebna in koristna. Da bi se ukvarjali z njo, ne, to je bilo po njihovem mnenju nekaj, kar zmanjšuje dostojanstvo solidnega človeka. Taki malomeščanski zastareli nazori so bili Stritarju tuji. Na glasbeni poklic je gledal tako, kot je bilo pravilno, se pravi, bil mu je področje, ki prispeva k razvoju človeškega napredka. Tako razodeva Stritar tudi s te strani, da je bil po svojih nazorih napreden slovenski intelektualec, ki je z dunajskim »Zvonom« imel dovolj možnosti, vplivati na slovensko javno mnenje, zlasti še zato, ker si je z ustvarjalnim delom pridobil dokajšnji sloves in je njegova beseda mnogo veljala.

Stritar je Jenka visoko cenil in to ob vsaki priliki jasno povedal. Takole je pisal o njem:

»Ali imamo može, kateri bi, spodobno podpirani, pomogli naši narodni glasbi na pravo stopinjo? Kje je toliko slavljeni skladatelj po vsem svetu razširjenega ‚Napreja', brez ugovora naš najgenialnejši skladatelj? Gotovo je bil na deželne stroške v Prago poslan, da tu svoje muzikalne študije doverši; potem mu je bila podeljena v središči slovenskega življenja dobra služba, da živi tu, brez morilnih skerbij vsakdanjega kruha, samo svoji umeteljnosti, da vodi tu čitalnično petje, ustanavlja narodno gledališko glasbo, in sklada, kadar in kar ga je volja! — Motiš se, radovedni tujec! Mož, o katerem govoriš, nij na mestu, kjer bi z veseljem in gotovo tudi s pridom delal svojemu narodu na čast! Po svetu se ubija in zdaj biva v daljnem Belem gradu, kjer znajo bolje ceniti njegove moči...« (Z, 1870, 387).

V teh nekaj besedah je Stritar mnogo povedal. Predvsem je precej drastično, pa zelo nazorno opisal razmere, ki so vladale v takratni vodilni slovenski družbi in so bile življenjskega pomena za vsakega napredno usmerjenega slovenskega ustvarjalca, saj je bilo od nje v precejšnji meri odvisno, koliko se bo ta ali oni umetnik lahko uveljavil. To je bilo videti tudi v Jenkovem primeru. Nadalje je Stritar ugotovil, da se za Jenkovo usodo takrat, ko bi to bilo najbolj potrebno, nihče ni zanimal. Njegov »Naprej« so sprejeli z veseljem in se z njim okoriščali za svoje namene, skladatelja pa so prepustili življenjskemu toku, naj si ga uravnava kakor zna in vé. Ob toliki nadarjenosti in uspehih, kot jih je pokazal s svojimi začetnimi skladbami in posebno z »Naprejem«, bi bilo normalno, da bi se tedanji vodilni krogi, se pravi slovenski konservativci z Bleiweisom na čelu, zanj pozanimali in mu nudili ali vso podporo za nadaljnji študij, v katerem bi se lahko skrbno glasbeno izobrazil in tako čimveč prispeval v slovensko kulturo, ali pa bi mu vsaj preskrbeli zaposlitev v svoji sredini. Niso pa storili ne prvega ne drugega. Napredno usmerjeni Jenko jim očividno ni ustrezal in morda so mislili, da bi jim bil, če bi bil blizu njih, samo v napoto. Najbrž jim je bil od daleč, nekje v Pančevu, mnogo ljubši kot v Ljubljani. S tem pa so pokazali, da jim ni mnogo tudi za razvoj slovenske glasbene kulture in da so zadovoljni s tem, kar so imeli trenutno v slovenski glasbi in z glasbene strani še posebej v ljubljanski Čitalnici, kjer bi sicer mogel Jenko delovati s pridom in iz nje poseči neposredno tudi v slovensko glasbo kot celoto. Ali pa je bila slovenska glasba okrog leta 1860 res tako bogata, da Jenko tako rekoč ni bil potreben in so ga z mirno vestjo prepustili drugemu okolju

in kulturi, in ali je ljubljanska Čitalnica res imela na pretek glasbenih kadrov, da bi ji bil Jenko nemara odveč?

Neposredno pred tem in takrat, ko je Jenko zapuščal Dunaj, se v slovenski glasbi v primeri s stanjem v štiridesetih, petdesetih in šestdesetih letih preteklega stoletja bistveno ni nič spremenilo. Tu so še bili Rihar, Gašper, Mašek, Vilhar in Fleišman, vsi pa več bolj ali manj že na koncu svojih ustvarjalnih moči in daleč od čudovitega napredka, ki je takrat zajemal evropsko glasbo. Romantiki so se že umikali novi romantiki, Wagner je bil v polnem razmahu svojih sil in je vedno bolj vlekel nase zahodnoevropske glasbene duhove, rusko »mogočno krdelce« je s svojim romantičnim realizmom in z Musorgskim ter Rimski-Korsakovom v ospredju čedalje bolj vplivalo z novimi idejami in ostvarjalo ideale nacionalnih glasbenih šol. Medtem so se slovenski skladatelji le počasi in še kar preprosto komajda približevali osnovnim mislim romantične stilnosti. Tako Gašpar in mladi Kamilo Mašek, ki pa je umrl, komaj je začel (1859). Dalje Benjamin in Gustav Ipavec, ki sta bila od slovenskega kulturnega središča oddaljena in sta, zlasti Benjamin, spočetka le polagoma tipala iz klasicistične v romantično miselnost. In naposled Davorin Jenko. Kamilo Mašek, Ipavca in Jenko, ti so bili prvi, ki so začeli v slovenski glasbi utrjevati romantiko. In od teh so prav kmalu ostali le trije: oba Ipavca in Jenko oziroma le dva, Benjamin Ipavec in Jenko, kajti Gustav Ipavec vsaj v začetku ni bil tako aktiven in prodoren duh kot njegov brat Benjamin in Jenko. Da, tu je bil poleg ostarelega Gašperja Maška še Anton Nedvěd. Ta pa je bil tudi Čeh in je šele leta 1836 prišel v Ljubljano, kjer je postal ravnatelj Filharmonične družbe. Slednja je bila v tem času že povsem in izrazito nemška in je dajala koncesije slovenskemu elementu samo toliko, kolikor si ji je zdelo potrebno s političnih vidikov in zaradi prizadevanja, da bi razbila slovensko narodno enotnost. Nedvěd je bil v začetku njen človek, četudi je v sporede koncertov moškega zbora, ki ga je dvignil na visoko raven, tu pa tam vključil kako slovensko pesem. Preusmeril se je šele kasneje in nato vneto sodeloval tako v Čitalnici kot v Glasbeni Matici ljubljanski, ki jo je 1872 pomagal tudi ustanavljati, in v ostalem slovenskem javnem glasbenem življenju. Zapustil je nemško Filharmonično družbo in se opredelil za Slovence kljub temu, da mu je

Filharmonična družba izkazala vse priznanje in ga je 1878. leta izbrala celo za častnega člana. Kakor se je za razvoj slovenske glasbe močno zaslužil, je vendarle treba ugotoviti, da pred letom 1860 zanjo še ni bil aktualen in z njim slovenski kulturni ali politični krogi v tem času še niso mogli računati.

Tako slovenska glasba okrog leta 1860 ni bila v zavidljivem položaju. Kvalitetnih moči bi potrebovali toliko bolj, ker je Filharmonična družba na vse mogoče načine skrbela, da bi ljubljanskemu, se pravi ne le nemškemu, ampak tudi in zlasti slovenskemu elementu predočila visoko stopnjo ter moč nemške glasbene kulture. Vabila je kvalitetne goste, ki so koncertirali v Ljubljani in izvajali ustvaritve najboljših nemških skladateljev. Tako se je razlika nasproti tvorbam nastajajoče slovenske glasbe občutila še bolj ostro. Marsikateri Slovenec je ob tem klonil ter s svetim strahom in spoštovanjem zrl na pridobitve nemške glasbene kulture, ob kateri so se mu zazdele slovenske budnice, koračnice in kar je bilo temu podobnega, na moč skromne. Nemški pisci so tudi poskrbeli, da se je glasbena preteklost, ki se je odvijala pred XIX. stoletjem na Slovenskem, razlagala kot produkt in izraz nemškega ustvarjalnega duha. Ni čuda torej, če je marsikdo iz slovenskega tabora omahnil in omalovažujoče zrl na napore šele rastoče slovenske glasbe. Moral je biti narodno zelo zaveden, da ni podlegel vsem tem in drugim nemškim pritiskom ter vplivom, ki so sčasoma postajali čedalje močnejši in vedno bolj koncentrirani.

Vsega tega se slovenski konservativni ideologi ali niso zavedali ali pa jim to ni bilo mar, napredni duhovi pa dejanske moči še niso imeli in zato niso mogli neposredno vplivati na razvoj konkretnih problemov. Odnos konservativcev, ki so imeli v roki Čitalnico, je seveda vplival tudi na glasbeno življenje, kakor se je usmerjalo v okviru Čitalnice ter v glavnem tudi izven nje. To glasbeno življenje je dejansko bilo odločilno za ves razvoj slovenske glasbe do ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani (1867), ko se težišče glasbenega udejstvovanja prenese semkaj in pozneje v Glasbeno Matico (1872). Kakšno je torej bilo to glasbeno življenje v ljubljanski Čitalnici, po kateri so se zgledovale tudi vse ostale čitalnice na slovenskem ozemlju?

Jedro čitalničnih prireditev so kajpada bile pevske in glasbene točke, ki so gotovo bolj mikale, kot pa razni politični govori, deklamacije in kar je še bilo na takih sporedih. V ta namen si je ljubljanska Čitalnica kmalu ustanovila svoj pevski zbor, ki so ga sestavljali nekateri bivši pevci pevskega zbora Filharmonične družbe in novi pevci. Ti so sicer imeli dobre glasove, pa premalo tehnične izobrazbe, da bi lahko uspešno sodelovali v čitalničnem pevskem zboru. Zato je imela Čitalnica tudi svojo pevsko šolo, ki je bila dejansko pripravnica pevskega zbora. Pevski zbor ljubljanske Čitalnice, ki je bil spodbuda za ustanavljanje drugih slovenskih pevskih zborov in kasneje tudi podlaga za ustanovitev pevskega zbora ljubljanske Glasbene Matice, je imel seveda na vseh prireditvah osrednjo vlogo. Vendar pa sam ni zadoščal. Sporedi so morali postajati polagoma vedno bolj pestri. Tako so se pevskim točkam priključevale postopno tudi druge glasbene točke: za klavir, za solistično petje, za violino, za komorno glasbo, tu in tam je bil potreben tudi že orkester. Kdaj pa kdaj so na odru ljubljanske Čitalnice uprizarjali veseloigre, ki so vse imele tudi kake glasbene točke, da so bile bolj zanimive in prikupne. Tako je na primer ob predstavi Linhartove »Županove Micike« 13. marca 1864 Fran Vidic, ki je igral Anžeta, zapel Fleišmanovo »Kranjski fantje, mi smo mi«. Ko so leta 1865 uprizarjali Štěpankovo veseloigro »Bob iz Kranja«, so vmes peli tudi pesmi, ki jih je zložil Josip Fabian. Ob tej priložnosti je Angela Stergarjeva zapela Ipavčevi »Lahko noč« in »Ostani pri meni«, ona in njena sestra pa dvospev iz Mozartove »Figarove svatbe«. Slednja je še zapela neko arijo iz Strakoševe opere »D'amore giubilo«, Dragojla Milanova iz Zagreba pa je igrala in pela »Potinjo iz Kranja«[1]. Tokrat je pel zelo verjetno tudi znani slovenski pevec Josip Nolli, ki je igral Matičeta. Tega sicer Davorin Trstenjak v svojih podatkih ne navaja, vendar se zdi kar gotovo, saj je bil Nolli odličen baritonist, ki si je kasneje pridobil evropski sloves. Z glasbene strani so torej izvajali razne veseloigre v kar se dá pestrem slogu: peli so vmes ne glede na to, ali je to spadalo v igro ali ne, kolikor pač ni kdo nalašč za določeno igro zložil kak napev; peli so tudi v odmorih, spet brez zveze z uprizorjeno igro in predvsem zato, da se gledalci

ne bi dolgočasili. Gornji primeri to jasno potrjujejo in ponazorujejo.

Podobni vidiki so veljali tudi za uprizarjanje veseloiger, ki so bile v stilu tako imenovanih spevoiger, pa enako za operete, kolikor so le-te prihajale na oder ljubljanske Čitalnice. Tako so prav na prehodu iz leta 1864 v leto 1865 člani »Južnega Sokola« igrali na čitalniškem odru Schubertovo komično opereto »Advokata«. Ko so leta 1866 krstili v ljubljanski Čitalnici opereto »Tičnik«, ki jo je uglasbil Benjamin Ipavec, je pel Poljanca znani Vojteh Valenta, ki velja za idejnega ustanovitelja ljubljanske Glasbene Matice in si je pridobil mnogo zaslug za razvoj slovenskega glasbenega življenja zadnjih desetletij preteklega stoletja. In ko so to opereto ponovili, so vmes peli tudi dvospev iz Verdijeve opere »Attila«, ki je bila sicer prvič izvedena v Benetkah 1846. leta. Isti dvospev so peli tudi ob uprizoritvi igre »V gostilnici pri pošti«, ki jo je po Goldoniju poslovenil Jakob Zabukovec. Zapela sta ga že omenjeni Vidic in V. Coloretto[2]. Prav tako so peli pri predstavi »Kljukec je od mrtvih vstal«, kaj, ni navedeno. In tako dalje. Raven teh veseloiger in spevoiger, ki so bile delno izvirne, največkrat pa vzete iz tuje literature, poslovenjene ali prevedene ter postavljene na slovenska tla, ni bila kaj prida visoka. Kar velja za literarno, velja tudi za glasbeno stran teh uprizoritev, katerih kvaliteta vsestransko pridobiva šele z nastankom Dramatičnega društva.

Vendar, delo se je začelo in ga ne smemo podcenjevati. Spodbujalo je k večji skladateljski dejavnosti, v kateri se poleg že znanih ustvarjalcev začno polagoma pojavljati nova imena: Vojteh Valenta, Leopold Belar, Anton Hajdrih, Josip Fabian in drugi, ki so po svoje prispevali k tedanji slovenski tvorbi, eni bolj, drugi manj. Nekateri so pisali glasbo oziroma pevske točke h gledališkim igram, drugi so zlagali budnice in sorodne skladbe, zlasti Hajdrih, sloveč po svojem zboru »Jadransko morje«. Kar je bilo gledališke glasbe, pa je bila z izjemo Ipavčevega »Tičnika« zelo skromna in je zato toliko bolj razumljivo, da so si jo izposojali od drugod, kolikor so je pač potrebovali. Kljub vsej tej preprostosti in skromnosti pa je treba naglasiti, da se čuti vedno večja rast in zlasti potreba, da se zviša kvaliteta glasbenih storitev.

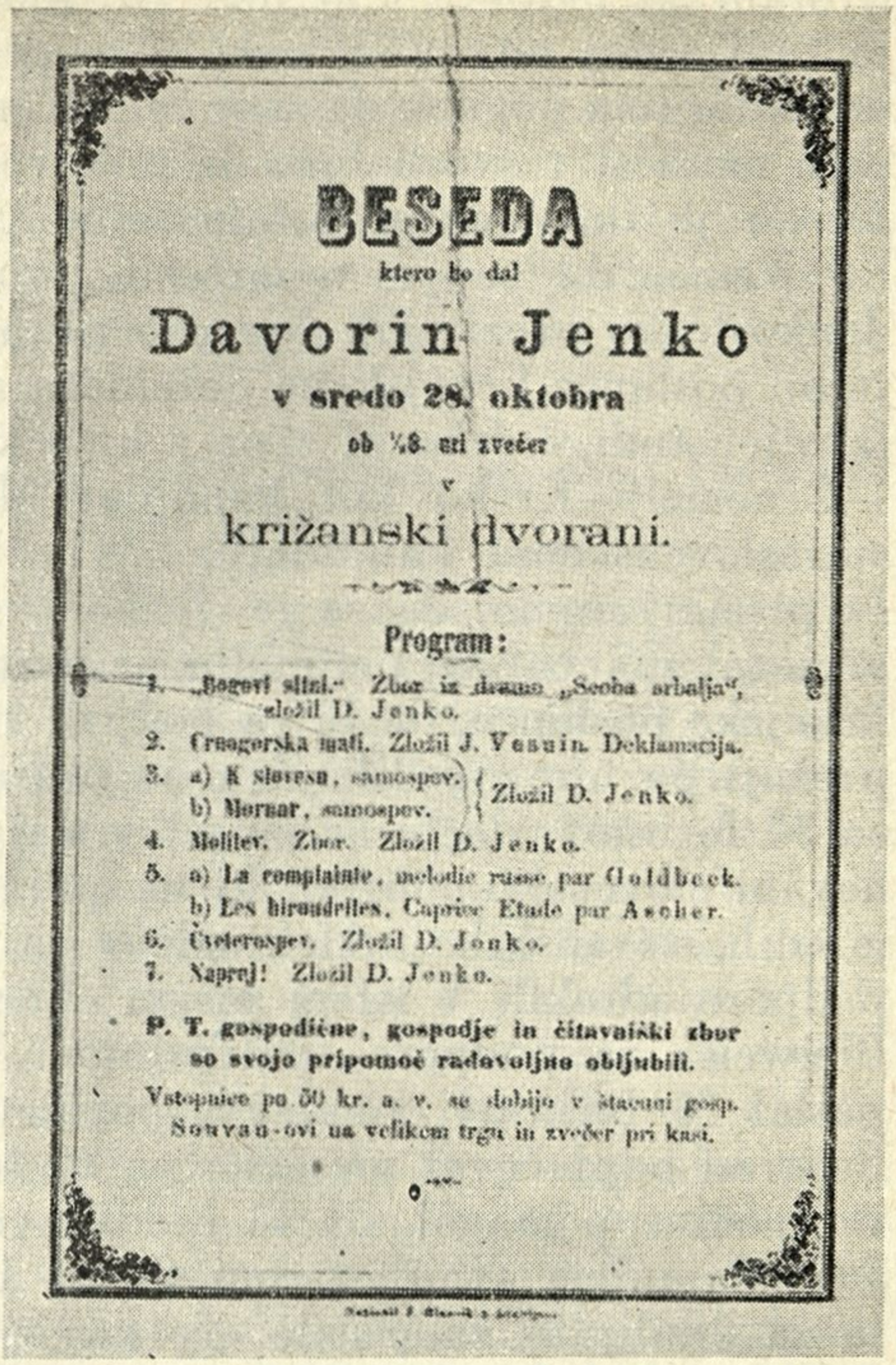
Kakor skladateljsko, spodbuja glasbeno delo ljubljanske Čitalnice tudi poustvarjalno k večji dejavnosti in kvaliteti. Čedalje bolj si čutil pomanjkanje primernih kadrov, ki jih na Slovenskem ni bilo moč vzgojiti, ker dotlej ni bilo ustreznih glasbenih šol. Ti kadri pa tudi od drugod niso prihajali in sami Slovenci si niso prizadevali, da bi se v glasbi strokovno izobraževali, saj čisto tehnično niso imeli doma priložnosti, da bi se praktično uveljavljali. Kar je bilo v tem pogledu izjem, so odšle v tujino in tam delovale. Zdaj, z začetkom glasbenega delovanja v ljubljanski Čitalnici, ki je kmalu postalo bolj sistematično, so postajale potrebe po sposobnih pevcih in instrumentalistih vedno večje. Slovenci jim še dolgo niso mogli ustreči, četudi so bili tehnični pogoji za njihovo uveljavljanje vedno ugodnejši.

Zato je toliko bolj nerazumljivo, da ljubljanska Čitalnica ni pritegnila Jenka, ko se je leta 1862 poslavljal od Dunaja. Ni nam sicer direktno znano, ali se je Jenko za mesto pevovodje v ljubljanski Čitalnici potegoval ali ne. Iz Stritarja bi mogli posredno sklepati, da se je. Četudi se ni, pa bi ga mogla ljubljanska Čitalnica sama povabiti, saj je kljub mladosti kot glasbenik že užival toliko slave, da bi to zaslužil in bi bil tudi sposoben za delo, ki ga je moral opravljati pevovodja. Prav v tem času je bil pevovoja ljubljanske Čitalnice Josip Fabian (Fabjan), ki je bil po rodu Čeh in je skladal posvetno in cerkveno glasbo.[3] Njemu sta po podatkih Davorina Trstenjaka sledila Leopold Belar in neki Vaclav Procházka, spet Čeh — Čehi so v XIX. in tudi še v našem stoletju pogosto prihajali na slovanski jug in se tudi spričo pomanjkanja domačih glasbenikov tu uveljavili. Navedbe D. Trstenjaka pa niso povsem popolne. Menda po Belarju je leta 1867 postal pevovodja Anton Foerster, ki je sočasno bil tudi kapelnik Dramatičnega društva. Ta je dvignil pevski zbor, ki se prej nikakor ni mogel razmahniti, vodil je pevsko šolo Čitalnice, sodeloval v čitalniškem kvartetu, seveda tudi skladal in opravljal vsa druga dela, ki so bila potrebna v zvezi z glasbenim delovanjem. Pevovodja je ostal do leta 1870. Kot pravi »Letno poročilo čitalnice ljubljanske« za to leto, je Foerster naznanil predsedstvu, »da ne more nobene druge dolžnosti nase vzeti nego te, da uči petje in vodi svoje pevske in javne produkcije v čitalnici...« Čitalnici je bil namreč njen pevski zbor

sredstvo, ki se ga je koristno posluževala za svoje društvene veselice in druge podobne prireditve. Moral je razveseljevati, privabljati občinstvo in podobno. To se je resnemu Foersterju, ki je bil poklicni glasbenik in si je vlogo takega pevskega zbora predstavljal drugače od odbornikov Čitalnice, uprlo in zato je tudi odložil mesto pevovodje. Čitalnični odbor pa je bil s tem sporazumen. Omenjeno poročilo namreč pravi, da je Vojteh Valenta »blage volje meseca oktobra prevzel vodstvo in predsedstvo je dobilo nalog, naj razveže pogodbo z g. Foersterjem in mu pismeno izreče priznanje za dveletno delovanje in izvrstno muzikalno vednost njegovo...« V tem tekstu je očividna pomota: Foerster ni dve, ampak je tri leta deloval v Čitalnici kot pevovodja. Z njo je sicer sodeloval tudi kasneje in ji pomagal, kjer in kolikor je bilo potrebno. Pevovodja pa ni hotel več biti, tudi ne leta 1873, ko so mu to mesto spet ponudili.

Če se razgledamo v glasbenem delovanju ljubljanske Čitalnice za razdobje 1861—1867 ali 1868, vidimo, da bi Jenko vsaj toliko sodil na mesto pevovodje kot so bili Fabian, Belar in Procházka ter bi — to lahko sklepamo na osnovi njegovih uspehov v dunajskem Slovenskem pevskem društvu — v svojem delu prav gotovo dosegel več kot katerikoli izmed omenjenih glasbenikov. Hkrati pa bi lahko neposredno posegel v slovensko glasbo tedanjega razdobja kot celoto, kar bi ji nedvomno močno koristilo. Kar velja za Fabiana, Belarja in Procházko, pa seveda ne velja za Foersterja. Ta je svojo nalogo opravljal zelo kvalitetno in takratni Jenko bi mu najbrž težko konkuriral. Sicer pa vprašanje Jenkove zaposlitve v domovini tedaj ni bilo več tako aktualno kot poprej. Na svojem novem mestu, v novem okolju, se je bil že uvedel in zasidral in sanje o Ljubljani so bile najbrž čedalje manj žive, četudi so se še tu pa tam pojavljale. No, slovenski veljaki Jenku v trenutku, ko je bil na razpotju, niso omogočili, da bi uresničil svoje želje po delovanju na slovenskih tleh. To je dejstvo, kot je dejstvo, da ga tudi niso podpirali v njegovih težnjah po boljši, globlji in širši glasbeni izobrazbi.

Če se je za to potegoval že v času svojega dunajskega študija, ni znano. Gotovo pa se je ob koncu leta 1869 in v začetku leta 1870, ko je študiral v Pragi, da bi se bolj razgledal v glasbeni tehniki in predvsem instrumentaciji. Ob


BESEDA
ktero bo dal
Davorin Jenko
v sredo 28. oktobra
ob ½8. uri zvečer
v
križanski dvorani.

Program:

1. „Bogovi slišal." Zbor iz drame „Seoba srbalja", složil D. Jenko.
2. Črnogorska mati. Složil J. Vesnin. Deklamacija.
3. a) K slovesu, samospev. b) Mornar, samospev. } Složil D. Jenko.
4. Molitev. Zbor. Složil D. Jenko.
5. a) La complainte, melodie russe par Goldbeck. b) Les hirondelles, Caprice Etude par Ascher.
6. Četverospev. Složil D. Jenko.
7. Naprej! Složil D. Jenko.

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

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

Spored Jenkove »besede« v Ljubljani 28. X. 1863

odhodu v Prago je potoval skozi Ljubljano, kjer je priredil »besedo«, na kateri so 22. decembra 1869 izvajali večinoma Jenkove skladbe. Pevski zbor ljubljanske Čitalnice je ob tej priložnosti vodil Jenko sam, kot solista pa sta sodelovala baritonist Vojteh Valenta in tenorist Ivan Meden, ki je bil eden najživahnejših sodelavcev na slovenskem glasbenem polju tistega časa.[4] Zanimivo je, da je pevskemu zboru dirigiral Jenko in ne Foerster, ki je bil takrat pevovodja v Čitalnici. Oba skladatelja, Jenko in Foerster, sta se dobro poznala. Menda pa ne tedaj ne kasneje nista imela kakih tesnejših stikov. S tem nastopom je morda hotel Jenko opozoriti, da je še tu, da deluje in uspeva. Tako je opozarjal že davno prej, ko je še bil zainteresiran, da pride v Ljubljano, na primer s sodelovanjem na »besedi« v križanski

dvorani 28. oktobra leta 1863 (N, 1863, 350, 357). Kot nekoč, je tudi sedaj navdušil; celó »Novice« (1869, 433) so pisale, da »kdor ima pogum, da skor cel večer izpolne samo s svojimi deli, mora si v svesti biti, da umotvori njegovi kaj veljajo«. Le da je tudi tokrat ostalo samo pri navdušenju.

Vemo, da se je v mesecih svojega praškega študija Jenko težko preživljal. Njegovo pismo Viljemu Pfeiferju, ki je bil poslanec kranjskega deželnega zbora in je bil leta 1873 izvoljen tudi v državni zbor v kmečkih občinah Novo mesto —Črnomelj—Krško kot kandidat Mladoslovencev nasproti staroslovenskemu kandidatu, nas v to uvaja zelo nazorno. Iz pisma izvemo, da se je Jenko preko Valentina Zarnika, svojega znanca in prijatelja iz dunajskih let, obrnil na kranjske poslance, da bi ga podprli vsaj za pol leta. Njegovi prošnji pa niso ugodili. Zato je prosil omenjenega Pfeiferja za 30 forintov, da bi se mogel vrniti v Beograd.[5] Tako imenovani slovenski politiki, ki bi morali bedeti nad razvojem mladih slovenskih intelektualcev in politikov, so mu torej podporo odrekli. V istem pismu omenja Jenko, da je prosil Bleiweisa za podporo 100 forintov. Ta mu je namesto 100 poslal 70 forintov, vendar s pogojem, da bo po vrnitvi v Beograd odplačeval mesečno po 10 forintov. Jenko si je na vse načine pomagal, da bi uredil svoj gmotni položaj, tudi s prodajanjem svojih pesmi (op. 4 in 5). Kljub vsemu mu to za študij ni zadoščalo. To ga je zelo potrlo in je med drugim pisal Pfeiferju:

»...ostati tukaj več ne morem, ker nimam od nobene strani nobene pomoči; 14 dni že samo od kruha živim; to je življenje slovenskega umetnika, kterega pesme so se razširile po celem slovanskem svetu, in kteri je poskusil enkrat od tega živeti, kar bo za pesme dobil!«

Kljub temu, da se je ustalil v novem nacionalnem okolju, se je še vedno štel za slovenskega umetnika, na kar tudi pozneje ni nikoli pozabil. Grenek kruh poklicnega glasbenika je poskusil tudi on zelo zgodaj in jasno mu je bilo, da bo njegovo življenje odvisno predvsem od njega samega. Kot neštetokrat poprej in pozneje, se je tudi v njegovem primeru pokazalo, da se stavljajo ustvarjalnemu delu na pot skoraj vselej ovire, ki jih mora umetnik premostiti sam.

Vse to osvetljuje odnos, ki so ga imeli do Jenka slovenski konservativci in predvsem Bleiweis kot njih vodilna

osebnost. Na eni strani so ga hvalili in slavili tako rekoč do neba, bolj kot je bilo primerno in kot je gódilo njemu samemu. Z druge strani pa so ga odrivali in vedno držali v primerni razdalji, ki je bila v Jenkovem primeru kar krepka. Saj Ljubljana in Beograd nista bili bližnji mesti, toliko manj, ker ju je ločila državna meja. Skrito ost proti sebi je mladi skladatelj temeljito občutil. Bil pa je prepričan, da

»bo prišel čas, da bom našim možem, posebno Bleiweisu odgovoril, in zato mi bo to pismo potrebno...«

Tako je pisal Pfeiferju. Pismo, ki ga navaja, pa je tisto, ki ga je dobil od Zarnika, ga poslal na vpogled Pfeiferju in želel, da mu ga slednji vrne. Na Bleiweisa je bil ogorčen. Prepričan je bil, da mu je ta onemogočil dostop v ljubljansko Čitalnico. Z njim pa je imel še druge račune. Tako se je jezil nanj zaradi zavrnjene podpore, pri čemer je imel bolj ali manj glavno besedo spet Bleiweis. Še bolj ga je verjetno razburilo poročilo, ki je izšlo v »Novicah« (1870, 12) ob izidu njegove op. 4 (»Srbske, hrvatske i slovenske pesme«). To je obravnavalo posamezne skladbe te zbirke in menilo, da bi »sem ter tja želeli, da ne bi genialni skladatelj iskal preveč izviren biti, to je, da bi opustil prefrapantne modulacije in pretirane ritme. ‚V sredi — v zlati skledi' je pregovor naš, ki si ga tudi muzikalni skladatelj držati mora«. Tako poročilo je bilo pristna podoba Bleiweisa, ki je nasprotoval vsemu, kar se mu je zdelo napredno. Tudi v glasbi. Iz tega morda še najbolj razumemo odnos med Jenkom in Bleiweisom. Kako je prišel Bleiweis do razglabljanja o modulacijah in ritmih, o katerih ni imel mnogo ali nobenega pojma, je seveda zanimivo vprašanje. Samemu se mu menda ni porodilo. Verjetno si ga je prisvojil iz ust kakega tedanjega slovenskega glasbenika, s katerim je bil v tesnejših stikih. Docela razumljivo, čeprav ne opravičljivo bi bilo, da bi bila Jenkova navzočnost v Ljubljani v napoto kateremu izmed manj pomembnih skladateljev, ki so se zbirali v Bleiweisovem krogu ter bi se utegnili bati, da bi njihova zvezda zašla, če bi se pojavil Jenko v ljubljanskem oziroma slovenskem glasbenem življenju. Zaradi pomanjkanja ustreznih virov seveda tega ugibanja ni mogoče ne pojasniti ne potrditi. Pa naj bo tako

ali drugače, Jenko naukov, ki jih je dobil od Bleiweisa, nikoli ni pozabil. Obračunal pa z njim tudi ni nikoli, vsaj ne tako kot je morda mislil, razen če mu je v grožnji vodila pero misel, da bo z delom dokazal, kdo je on in kdo Bleiweis, kakšne in kolikšne so zasluge enega in drugega za slovenski razvoj.

Razloge, zaradi katerih se Jenku ni posrečilo priti v Ljubljano, je Stritar nedvomno poznal. Predvsem je imel dober vpogled v ljubljansko družbo in tudi z Jenkom, ki mu jih je gotovo opisoval, je bil prijatelj. Tako je zapisal v svojih »Zbranih spisih« (1888, VI, 346) in »Spominih« (VI):

»In ko bi jo (Jenkovo mater, op. pis.) dalje vprašal, kaj ga je zaneslo tako daleč v tujo deželo, odgovorila bi mu pač, da ni tu, v svoji domovini, kruha našel. In ta odgovor bi bil tudi resničen. Tu bode kedo pričakoval, da začnem tožiti o nehvaležni domovini, ki ne zna ceniti svojih odličnih sinov, ki jih sili kruha iskati po tujih deželah; da nevredni ljudje zasedajo mesta itd. A tega se ni bati. Nekaj takega sem že nekdaj rekel o Davorinu Jenku. Škoda vsake besede! Tudi bi menda Davorin, ki bi ga sedaj domov vabit prišla slovenska deputacija, odgovoril možem, da naj gredo v božjem imeni, odkoder so prišli. On je našel mesto, če tudi na turški meji, kjer ga ljudje čislajo, kakor je vreden. Pri malokom se je tako, kakor pri Davorinu Jenku, pokazala resničnost pregovora: ‚Nemo propheta in patria'.«

V istem smislu sta pisala Fran Levec (LZ, II/436) in Andrej Fekonja (Slovan, 1885, 168). Slednji, ko je pisal o petindvajsetletnici »Napreja«, Levec pa ko je poročal o krstni predstavi Jenkove »Vračare« in ugotovil: »Da se je to moglo pri nas zgoditi, to ostane večni madež na slovenstvu.« Zakaj, tega spričo Jenkovega dela, ki bi ga bil lahko opravil za slovensko glasbeno umetnost, ni treba posebej pojasnjevati in osvetljevati.

Škoda le, da Stritar ni kaj več povedal o »nevrednih« ljudeh, ki so zasedali mesta in podobnih podrobnostih iz tedanjega slovenskega kulturnega okolja. Tako bi se laže približali konkretni podobi in dejanskim razlogom, ki so Jenku zavrli pot v domovino. Tudi naše domneve in ugibanja bi mogli stvarno potrditi in pred nami bi se razgrnil zanimiv košček zakulisnega življenja slovenskih konservativnih osebnosti, pa tudi slovenskih glasbenikov, ki so se borili za svoj obstoj in ohranitev navidezne, kratkotrajne slave in so, kakor je vse kazalo, kratkovidno, docela osebno,

ne upoštevaje koristi slovenskega glasbenega razvoja, zelo verjetno sodelovali pri tem, kar Levec imenuje »večni madež na slovenstvu«. Malo jih je bilo in še v tem primeru je nemogoče dokončno presoditi, kdo izmed njih naj bi bil pri tem soudeležen. Tudi tega ni mogoče povedati, ali je bil en sam ali pa jih je bilo več. Vsekakor bi morda storili krivico, če bi namignili na ime kateregakoli izmed teh, ki so se takrat zbirali v Ljubljani in okrog Bleiweisa, pa bi v ta namen ne razpolagali z dejstvi.

Še na nekaj naj opozorim v zvezi s sestavki, ki jih je pisal Stritar o Jenku. Prvi je iz leta 1870, drugi iz leta 1888. Iz prvega bi še smeli domnevati, da bi Jenko še vedno bil pripravljen priti v Ljubljano. Sicer najbrž ne bi prosil za podporo pri kranjskih deželnih poslancih, saj ni mogel pričakovati, da bi ga podpirali za študij, ki bi v prvi vrsti koristil srbski in ne slovenski glasbi. Da je morda res še mislil na vrnitev v domovino, bi utegnili sklepati tudi iz njegovega poziva slovenskim literatom, da mu naj v Prago pošljejo tekste, ki bi jih mogel uporabiti za uglasbitev slovenske izvirne spevoigre (SN, 1870, 96). Ni izključeno, da je tako hotel opozoriti nase slovenske politične osebnosti v trenutku, ko je od njih potreboval za svoj študij gmotno pomoč. Prav tako ni izključeno, da se je hotel preizkusiti, koliko se je razgledal v instrumentaciji in hkrati prispevati delo, ki bi bilo dobrodošlo tedaj skromni slovenski odrski glasbeni tvorbi. Te svoje ideje pa ni nikoli uresničil, ker od nikogar ni dobil primernega teksta.

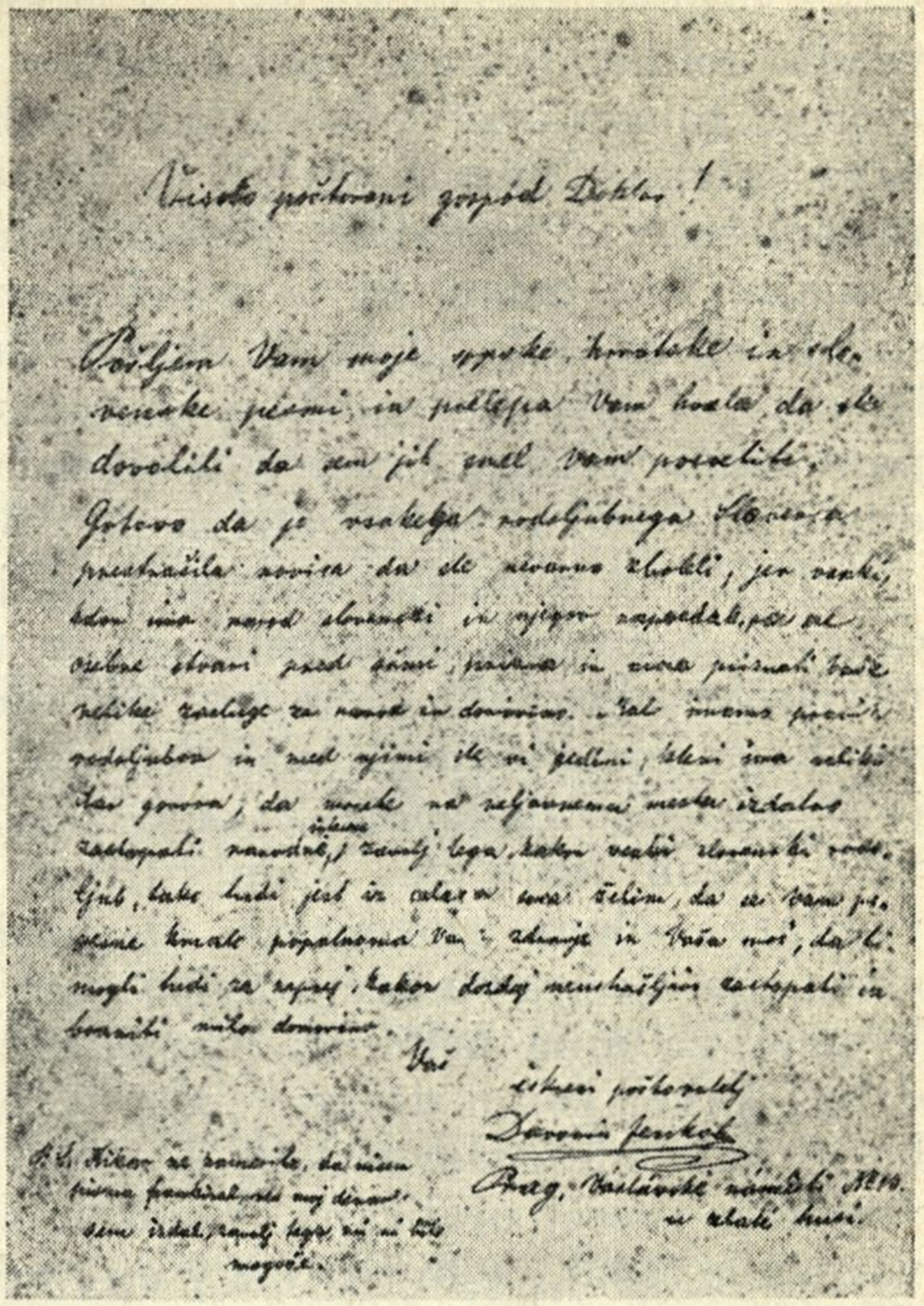
Če je bil Jenko količkaj stvaren, je pri še tako vročih željah moral vedeti, da je bilo leto 1870 za njegovo morebitno vrnitev v slovensko glasbeno kulturo tako rekoč prekasno, ali vsaj precej zapoznelo. V srbski sredini je bil že zelo vkoreninjen in je imel trdno pozicijo, v slovenski pa sta se medtem pojavili dve močni osebnosti, poleg katerih Jenko ne bi več imel iste veljave kot nekoč, s katerima pa bi v složnem sodelovanju lahko naravnost krasno prispeval k slovenskemu glasbenemu razvoju in njegovemu poletu. Ti osebnosti sta bila Nedvěd in Foerster. Slednji je kmalu nato, leta 1872, presenetil z »Gorenjskim slavčkom«; v času, ki bi bil še realen za Jenkovo vrnitev, to je v sezoni 1869/70, pa je bil kapelnik Dramatičnega društva. Na to mesto bi bržkone v primeru vrnitve računal tudi Jenko, ki se ver-

jetno ne bi več zadovoljil z vlogo pevovodje ljubljanske Čitalnice. Foerster mu menda posebnih težkoč pri tem ne bi povzročal, saj je s koncem gledališke sezone 1869/70 to mesto opustil in tako napravil prostor Juriju Schantlu, kapelniku 79. pehotnega polka grofa Huyna. Ta Schantl, ki je bil pozneje tudi civilni kapelnik Dramatičnega društva, je vodil glasbeni del do zaključka sezone 1871/72. Kot vojaški kapelnik je bil nedvomno sposoben, vsaj rutino je moral imeti precejšnjo in je zadoščal takratnim glasbenim potrebam Dramatičnega društva, ki mu je še posebej koristil s tem, da je v njegovem okviru vodil orkester, kateremu je bil dirigent tudi izven njega. To je bil najbrž eden izmed vzrokov, da je Dramatično društvo rado najemalo vojaške kapelnike za svoje dirigente. Po Schantlu sta med drugimi tako delovala na primer J. Schinzl, ki je bil kapelnik 46. pehotnega polka Sachsen-Meiningen, in neki Czansky, kapelnik 53. polka nadvojvode Leopolda.

Objektivno bi tako Jenko ne glede na nekako konkurenco Nedvěda in Foersterja ter glede na dejstvo, da se poslej slovenski skladateljski krog vedno bolj širi, še vedno mnogo pomenil v slovenskem glasbenem življenju. Bil pa je dovolj pameten, da je vedel, kje bo njegov pomen večji in delovno področje svobodnejše in plodnejše. Obenem je upošteval, da ga vodilni slovenski krogi ne vabijo in si ga tudi ne želijo. Tako mu gotovo ni bilo do tega, da bi igral vlogo nekakega slovenskega idealista, ki jo je mimo tega kot vseslovansko usmerjeni umetnik pojmoval mnogo širše. V Ljubljano se leta 1870 ni vrnil, ker za to ni imel nobenih realnih možnosti, pa tudi ne jamstev, da bi se v novih pogojih njegovo ustvarjanje odvijalo enako ali podobno ugodno, kakor se je doslej in kot ga je hotel nadaljevati.

Drugi Stritarjev sestavek o Jenku pa že dokončno pravi, da o Jenkovi vrnitvi v slovensko domovino ni več besede. Zakaj ne, povsem nazorno pojasnjuje že Stritar s svojimi besedami, več pa bodo o tem povedala dejstva v nadaljnjem razpravljanju.

Slabe izkušnje, ki jih je imel z ljudmi, od katerih je bilo največ odvisno, ali bi se mogel zaposliti v domovini ali ne, Jenka niso izkoreninile. Tudi potem, ko ni bilo več nobenega dvoma, kam se je odločil — najbrž ob vstopu v beograjsko Narodno gledališče — je s svojo ožjo domovino



Jenkovo pismo L. Tomanu julija ali v začetku avgusta 1870 (rokopis)

ohranil najtesnejše stike. Kot doslej, je tudi poslej poleti redno prihajal v svojo rojstno vas Dvorje in v Cerklje, kjer si je kasneje v ta namen oskrbel tudi hišo. Tam je gojil prijateljska čustva zlasti s skladateljem Andrejem Vavknom, od tam je delal izlete na podeželje in se udeleževal raznih narodnih prireditev. Tako beremo v »Novicah«, da je posebno radost »učinila napitnica nazočemu pesniku slovenske narodne pesme ‚Naprej' gosp. Šimnu Jenkotu in tudi nazočemu skladatelju te pesmi gosp. Davorinu Jenkotu, ki je iz Beligrada za nekaj dni prišel v svojo domovino« (N, 1867, 223). To je bilo ob prvem izletu »Sokolov« v Kamnik. Omenjena vest je še toliko zanimiva, ker dokazuje, da sta se mladostna prijatelja Davorin in Simon Jenko še vedno shajala in tudi vnaprej vzdrževala nekdanje stike. Kot bomo še videli, je imel Jenko tudi pismene stike s posameznimi slovenskimi skladatelji, glasbeniki in glasbenimi dru-

štvi. Njegova korespondenca je sicer ohranjena zelo pičlo. vendar toliko, da nam posveti tudi v to vprašanje. Najmanj zvez je gotovo imel z osebami in osebnostmi iz konservativnega tabora. Izjema je bil le Lovro Toman, katerega je poznal še izza prireditev Slovenskega pevskega društva na Dunaju. Ta Toman, ki je z razumevanjem zrl na Jenkovo skladateljsko delo in ga v nekem smislu tudi podpiral, je bil svojčas mladoslovenskim študentom simpatičen, kasneje pa zaradi svojega oportunističnega stališča v vprašanju dualizma enako nesimpatičen kot vsi ostali Bleiweisovci.

Jenko sicer na slovenskem ozemlju neposredno ni nikoli deloval. S svojimi skladbami pa je ne glede na to vplival na široke slovenske množice, pa tudi na oblikovanje slovenskega romantičnega zborovskega sloga. Po letu 1870 se je neposredno dokončno izločil iz slovenskih skladateljskih vrst. Kljub temu ga Josip Stritar še leta 1888 šteje za vodilnega člana slovenskih glasbenih romantikov in naglaša, da sicer »vsakemu svojo čast, ali Davorin Jenko je le prvi, za njim nekoliko presledka, in potem naj se vrste drugi, kakor komu drago... On je, če ne edini, gotovo najboljši skladatelj slovenski« (Z, 1880, 382). Ta sodba je bila vsekakor precèj pretirana. V nekem smislu bi jo mogli zagovarjati le tedaj, če bi Stritar v njej mislil na Jenkovo slovensko poreklo ob dejstvu, da je bil skladatelj takrat vodilna osebnost srbske glasbe, in ne na delež, ki ga je dotlej prispeval v slovensko glasbo. V tej so okrog leta 1880 že zavzeli vidna mesta Foerster, Nedvěd, Gerbič, Benjamin Ipavec in drugi skladatelji, ki so mnogo prispevali k nadaljnjemu razvoju slovenske romantične glasbene tvorbe in njihovega pomena ni mogoče ne zanikati ne podcenjevati. Tako ne moremo reči in pritrditi, da bi bila ta Stritarjeva ocena povsem objektivna. Morda so ga zapeljala prijateljska čustva, morda resnično občudovanje Jenkove glasbe, morda ni dovolj poznal dogodkov, ki so se razvijali v slovenskem glasbenem življenju ob tem času, ko sta že imela Dramatično društvo in ljubljanska Glasbena Matica razmeroma bogate sadove in se je kljub še vedno znatnim oviram obetala slovenski glasbi vedno lepša prihodnost. Ne glede na omenjene pomisleke in pripombe pa si je Jenko že s tem delom, kar ga je doslej in predvsem v prvih letih svojega delovanja opravil na področju ustvarjanja ter poustvarjanja, pridobil

in zagotovil znatno vlogo in tehtno mesto v slovenski glasbeni kulturi. To dejstvo bo še podčrtal in poglobil nadaljnji potek njegovega življenja in delovanja, kakor se kaže po letu 1862 in ki še nazorneje osvetljuje izgubo, ki je za slovensko glasbo nastala z njegovim odhodom iz domovine.

---

[1] Prim. Trstenjak D., Slovensko gledališče, 1892, 49 ss.

[2] Viktor Colloretto se navaja 1863 kot član ljubljanske Filharmonične družbe (prim. Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, 1863, 34). Z njim se poleg drugih navajata tudi Anton Nedvěd in Leopold Belar. V nadaljnjih letih Colloretta ni več najti, pač pa sta še ostala Belar in Nedvěd (prim. isto, 1864, 30 ss.; 1865, 30 ss.; 1866, 27 ss., 1868, 34 ss.). Nedvěda še navajajo omenjena poročila v letu 1873 (gl. isto, 1873, 43). Drugih vidnejših osebnosti iz slovenske kulture in posebej glasbe po l. 1863. ko je postajal prepad med slovenskim in nemškim elementom, podobno kot v vsem življenju, tudi v Filharmonični družbi čedalje globlji in večji, ni zaslediti.

[3] Prim. Trstenjak D., isto, 49; LZ 1893/441, 1925/223 (Václav Burian, Doneski k starejšemu češkemu repertoarju v slovenski dramatiki); CG 1927/126; Prijatelj Iv., Kulturna in politična zgodovina, register, IV. knj.

[4] Prim. N 1869, 433; Triglav, št. 103, 104; Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, Življenje in Svet, XIX/137 ss.

[5] Prim. Barlé J., Davorin Jenko u Pragu god. 1879, sv. Cecilija, XXX/47 ss. Zarnikovo pismo, ki ga omenja Jenko Pfeiferju, se menda ni ohranilo.

V NOVI DOMOVINI

PANČEVSKO RAZDOBJE

Vojvodinska srbska mladina je bila vse do konca leta 1862 zaradi ovir avstrijskih vojaških oblasti in pomanjkanja ustreznega strokovnega kadra pevsko ter glasbeno neorganizirana. Kljub temu je imelo Pančevo v pevskem pogledu neko tradicijo. Njegova srbska pravoslavna cerkvena občina je namreč že leta 1838 uvedla notno petje po vzoru ruske cerkve in je tako položila temelje kasnejšemu pevskemu življenju. Da bi se mogla pančevska srbska mladina pevsko uveljavljati bolj sistematično, je cerkvena občina sklenila pridobiti sposobnega pevovodjo. O tem njenem prizadevanju, ki je bilo nadvse važno za razvoj Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva (Pančevačko srpsko crkveno pevačko društvo), najdemo različne verzije.

V svoji »Spomenici Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva«[1] omenja Mihovil Tomandl pričevanje B. Boškovića, da je omenjena cerkvena občina povabila z Dunaja Davorina Jenka na priporočilo Tovačovskega. Njeni sejni zapiski pa pravijo, da je na svoji seji 21. junija 1862 sklenila zaprositi Josefa Hellmesbergerja, da naj ji preskrbi ustreznega učitelja petja («pjenija«). Ta naj bi bil po narodnosti Čeh, dala pa bi mu letno 500 do 600 forintov plače in če bi bil oženjen, tudi stanovanje. Z njim bi sklenila pogodbo za eno leto. Hellmesberger ji je priporočil Jenka, s čimer je bila cerkvena občina zadovoljna, četudi ni bil češke narodnosti.

Ob vprašanju, na čigavo priporočilo naj bi Jenko prišel v Pančevo, pa nastajajo v mnenjih in navedbah posameznih piscev razna nesoglasja. Tomandl zavrača vest, ki jo je priobčil »Srpski dnevnik« (1863, 19), da je Jenko prišel v Pančevo na priporočilo Kornelija Stankovića. Ta je prav takrat študiral na Dunaju, poznal je Hellmesbergerja in bil v stikih tudi z vodilnimi ljudmi med vojvodinskimi Srbi. Po Tomandlu pa bi to ne veljalo, ker da je bil Jenkov priporočnik Hellmesberger. Prav to zagovarjajo na primer tudi Fran Rakuša, V. R. Djordjević in Josip Mantuani[2]. Zdi se pa, da je to nesoglasje nastalo samo zaradi napačnega umevanja zastavljene problematike.

Da je Jenka priporočil Hellmesberger, ni sporno. Vprašanje je le, ali je to storil po lastnem preudarku ali po kakem nasvetu. V prvem primeru bi moral dobro poznati Jenkove sposobnosti in Jenka samega. Osebno pa se zelo verjetno nista poznala, kajti Jenko ni bil konservatorijski študent. Kvečjemu bi utegnil Hellmesberger poznati Jenka po pripovedovanju Sehterja, če je res pri njem študiral, po delovanju Slovenskega pevskega društva, kolikor mu je kot glasbenik morda sledil, po natisnjenih skladbah, ki jih je Jenko izdal dotlej, ali po »Napreju«, ki si je tudi v izvenslovenskih vrstah pridobil sloves in popularnost, oziroma kakega glasbenika slovanske narodnosti, ki je študiral na konservatoriju ali bil kako drugače povezan s Hellmesbergerjem. Možnosti je več, za sleherno med njimi pa manjkajo neposredni dokazi. Vse dotlej, ko se je nanj obrnila pančevska srbska cerkvena občina z omenjeno prošnjo, morda Hellmesberger sploh še ni slišal o Jenku, saj je naposled

bil eden vrhov tedanjega dunajskega življenja, ki je bilo toliko bogato, da ne bi bilo prav nič čudno, če bi bil Jenko za tako priznanega glasbenika povsem neznana oseba. Jenko je bil takrat le nadarjen diletant, znan v dunajskih, predvsem študentskih slovanskih krogih, ki so se malone poklicno bavili s prebujanjem narodne zavesti, pa tudi med širnimi slovenskimi množicami, ki so navdušeno prepevale ali poslušale njegove pesmi in med njimi predvsem »Naprej«. S čisto glasbenega vidika pa na Dunaju ni prestopil praga Slovenskega pevskega društva in zato v dunajskem glasbenem dogajanju ni bil nikak pojem.

Tako bi bilo in je verjetno tudi res bilo povsem umljivo, da je Hellmesberger glede pančevske prošnje iskal nasvetov pri ljudeh, ki jih je poznal kot glasbenike in so bili slovanske narodnosti ter hkrati na jasnem, kaj je treba storiti, kdo bi bil za pančevske namene najbolj poraben. Lahko da se je obrnil na Tovačovskega. Nanj predvsem zaradi tega, ker ga je upošteval in poznal in ker je pančevska cerkvena občina želela človeka češke narodnosti. Češki glasbeniki so bili v južnoslovanskem svetu na glasu in so kot kapelniki ter pevski učitelji že delovali med Srbi, Hrvati in Bolgari in tudi pri Slovencih. Vsem tem narodom so v tedanjem času glasbeni kadri še močno primanjkovali. Praški konservatorij pa je očividno izšolal več glasbenikov, kot so jih potrebovali doma. Tako so absolventi praškega konservatorija radi in tudi iz potrebe hodili drugam ter iskali zaposlitve v tujini. Morda je torej Hellmesbergerju nasvetoval Jenka prav Tovačovský. Zakaj neki prav Jenka, bi mogli pojasniti razni motivi. Morda med češkimi glasbeniki ni bilo v tistem trenutku nikogar, ki bi lahko ustregel zaželenim namenom. Verjetno pa je Tovačovský sodil, da je Jenko po uspehih, ki jih je pokazal v Slovenskem pevskem društvu, najprimernejša osebnost. Prav takrat je mladi slovenski glasbenik izgubil nadaljnje možnosti glasbenega delovanja na Dunaju in Tovačovský mu je nemara hotel pomagati. Tudi ta domneva ni izključena. Nasprotno je toliko bolj verjetna, ker je skoraj gotovo, da je na Hellmesbergerjevo priporočilo v nekem smislu vplival tudi Tovačovský.

Poleg te teze pa še obstoji druga, namreč da se je Hellmesberger obrnil za nasvet na Kornelija Stankovića, ki je bil upanje srbskih kulturnih krogov in je zaradi svoje velike

nadarjenosti izvrstno uspeval na dunajskem konservatoriju. Tako je Hellmesberger poznal Stankovića, ta pa je gotovo poznal Jenka, saj se je kot vnet pristaš srbskega mladinskega gibanja udeleževal tudi prireditev Slovenskega pevskega društva, na katerih se je vselej predstavljal Jenko kot zborovodja in skladatelj.

Ponuja se še tretja možnost, ki dopušča domnevo, da sta Hellmesbergerju priporočila Jenka tako Tovačovský kot Stanković in je priporočil Hellmesberger Jenka pančevski pravoslavni cerkveni občini na njun nasvet. Ta možnost se zdi glede na željo in rešitev navedene pančevske prošnje najverjetnejša, najstvarnejša in najpravilnejša. V tem, neposrednem in posrednem smislu pa je tudi treba razumeti vlogo, ki sta jo imela Tovačovský in Stanković pri Jenkovi namestitvi za pevskega učitelja in zborovodjo v Pančevu.[3]

Po raznih virih je odšel Jenko z Dunaja v Pančevo nekje konec decembra 1862 ali v začetku januarja 1863. Natančnega datuma ni mogoče določiti, pa tudi ni tako važen. »Novice« so v svojem poročilu o Jenkovih najnovejših pesmih (opus 3) 10. decembra 1862 omenile, da se je njihov avtor »kakor slišimo, že preselil v Pančevo«. Po tej navedbi naj bi torej Jenko prispel v Pančevo že v začetku decembra 1862, skoraj mesec dni poprej kot je cerkvena občina (1./13. januarja 1863) sklenila z njim pogodbo. S slednjo je postal dirigent »harmonskog koralnog crkvenog pevanja« ter pevski učitelj srbske moške in ženske mladine v pančevski veliki realki. Pogodba mu je določila letno plačo 500 forintov in še 100 forintov za stanarino. Jenko pa se je obvezal, da bo pevsko in šolsko mladino z največjo pridnostjo dnevno tri ure učil harmonsko obredno cerkveno petje in ob nedeljah ter praznikih vodil petje v polno zadovoljstvo cerkvene občine. Zavezal se je za dve leti s pravico trimesečne odpovedi in s pripombo, da se obe stranki podvržeta presoji posebnega sodišča, če bi se pogodba prelomila.

Razen tega, da je vodil cerkveno petje in se udejstvoval pedagoško v realki, je sprva pomagal tudi v gledališkem diletantskem društvu. S svojim vnetim pevovodskim delom pa je uresničil Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo, ki so mu sicer bili položeni temelji že v letu 1862, pa je bilo kljub nadvse aktivnemu delu, kakršno zaznamujeta pod Jenkovim vodstvom leta 1863 in 1864, formalno potrjeno šele

na jesen 1864. Na podlagi ohranjenih virov pripoveduje Mihovil Tomandl obsežno o Jenkovem prizadevanju za to pevsko društvo, katerega rezultati se niso čutili le v Pančevu, marveč tudi v njegovi okolici in med vojvodinskimi Srbi na splošno. Tomandl omenja, da se je Jenko spočetka zelo trudil za napredek društva in njegove glasbene knjižnice. Kljub bližnji preteklosti, ki v njem ni budila prijetnih spominov, je vzdrževal stike s Slovanskim pevskim društvom na Dunaju — to potrjuje tudi odnose, ki jih je imel s Tovačovskim — pa tudi z zagrebškim »Kolom«[4]. Obe društvi sta mu pošiljali razne skladbe, ki jih je potreboval pri svojem delu. Pevski zbor, ki je deloval že pred njim, je dvignil na višjo raven in kmalu začel z njim prirejati »besede«. Te so se zatem često vrstile. Z njimi je Jenko dosezal uspehe in priznanja. Društveni sejni zapisnik z dne 5. februarja 1864 pravi, da je Jenka odbor za to pohvalil in sklenil, »da iz priznatelnosti prama zaslugama Horoupraviteljevim stavlja svoju zahvalu lepe uspomene radi na Davorina Jenka, u svoj zapisnik«. Sporedi teh »besed« so se delno ohranili in iz njih je videti, da je Jenko organiziral mešani pevski zbor. Prav tako kažejo, katere skladbe so takrat izvajali. Ker so pogosto obsegali tudi njegove lastne skladbe, so zato toliko važnejši: na njih osnovi lahko namreč sledimo Jenkovemu ustvarjanju tega razdobja in časovno vsaj v glavnem opredelimo nastanek njegovih posameznih del. »Danica« (1864, 159) poroča, da je bila 22. februarja 1864 v Pančevu »beseda«, »koju je dalo srpsko crkveno pevačko društvo pod upravom horoupravitelja g. Davorina Jenka i uz sudelovanje g. Kornelija Stankovića«. Tu že srečamo Jenka in Stankovića v umetniškem sodelovanju, kar znova potrjuje misel, da sta se poznala že z Dunaja in da je Stanković res prispeval svoj delež k Jenkovi zaposlitvi v Pančevu. To sodelovanje je bilo za Jenka kasneje prav tako velikega pomena in se je nadaljevalo.

Jenko svojega delovanja ni omejil le na Pančevo. Ista »Danica« (1864, 714) poroča, da je dal 25. oktobra 1864 »poznati kompozitor g. Davorin Jenko u Novom Sadu besedu jednu uz sudelovanje ovdašnjeg pevačkog društva«. Ambiciozni Jenko se je torej kmalu razmahnil in se uveljavil tudi v pomembnem kulturnem središču vojvodinskih Srbov. Kaže, da se je že v začetku namenil oditi čimprej iz Pančeva

drugam, kjer bi bilo torišče njegovega delovanja še širše. To še bolj nazorno dokazujejo tudi drugi viri.

Jenkova pogodba se je polagoma iztekala. In ko se je upravni odbor pevskega društva na seji 2. avgusta 1864 obrnil na Jenka z vprašanjem, ali namerava še nadalje ostati njegov zborovodja, Jenko ni takoj odgovoril. Prav to potrjuje, da je že imel v glavi druge načrte, ki pa se mu očividno takrat še niso posrečili. Nato je na seji 2. septembra istega leta odgovoril, »da mu je milo što može da saopšti mogućnost ostajanja svoga još za tri do četiri godine, ako mu sl. crkvena opština godišnju platu od 600 for. sa 200 for. povisiti izvoli«. V enakem smislu je 12. septembra naslovil pismo na cerkveno občino, ki mu je na seji 20. septembra ugodila in mu sporočila svojo odločitev 29. septembra. Iz tega lahko sklepamo, da je postal Jenko zahtevnejši in pančevski cerkveni občini potreben. Saj ne bi tako lahko dobila tako sposobnega glasbenika kot je bil Jenko, ki se je tega tudi zavedal in temu ustrezno stavil svoje pogoje.

Tako je Jenko podaljšal svoje bivanje v Pančevu tudi za razdobje 1865—1868; vsaj hotel je takrat tako. Pogodba, ki jo je sklenil 6. oktobra 1864, pa je še posebej značilna, saj se po vsebini bistveno razlikuje od prve. V njej je namreč bila določba, da se poleg dolžnosti nasproti cerkveni občini mora Jenko podrejati tudi predpisom pravilnika pevskega društva. Iz nje čutimo ost proti Jenku, ki je s pevskim društvom prihajal v nasprotja že pred podpisom nove pogodbe. Že v omenjeni prošnji za zvišanje plače je ugovarjal, da bi bil on kriv tega, če v cerkvi ne pojó vsako nedeljo, krivda da je na pevcih, ki zaradi svoje zaposlitve ne morejo vedno prihajati v cerkev. Prav tako je menil, da se od petja z moško mladino ne more pričakovati mnogo, ker neredno obiskuje pouk in ker ti doraščajoči mladeniči »nemaju pravog zamašaja u glasu«. Žensko mladino pa je zelo pohvalil in naglasil, da so deklice že toliko dospele, da lahko pojó v cerkvi. S temi pripombami in ugotovitvami je Jenko že reagiral na prošnjo 12 pevcev, ki so jo naslovili upravnemu odboru ter jo je ta obravnaval na svoji seji 2. septembra 1864. V tej vlogi so ti pevci izrazili željo, da »odbor, a ne horoupravitelj rešava, koji će od sodelujućih članova u samoi četveropopevima sudelovati« in pa, »da se horoupravitelj pozove, da svoje ponašanje prema članovima na zadovolja-

vajući način udesi, da svoje dužnosti točnije izvršuje, na vreme u crkvu dolazi, i u njoj se razgovaranja okane, da se ne bi pri pojanju više pogreške pravile. Vele, dalje, da bi se tim opasnost, koja opstanku društva grozi, uklonila«. Zato je upravni odbor sklenil zaprositi Jenka, da po svojem zastopniku vedno javi, kdaj bo prišel kasneje v službo, pevce pa je opozoril, da se tudi oni vzdržijo v cerkvi vsakega razgovarjanja. Hotel je torej biti objektiven in se ni želel opredeliti ne na to ne na ono stran. Stališču pevcev, ki so se pritožili zaradi Jenka, je pritrdil tudi občni zbor pevskega društva 6. septembra 1864.

Vse to živo pojasnjuje, zakaj se je Jenko razgledoval izven Pančeva in odlašal z odgovorom glede na novo pogodbo. Če bi bil imel boljšo možnost, gotovo ne bi več ostal v Pančevu. Tomandl meni, da je ta nesporazum med pevskim društvom in Jenkom nastal po Jenkovi krivdi, ker da ni več dovolj skrbel za pevski zbor in je neredno prihajal tako v šolo kot cerkev. Kriv pa gotovo ni bil zgolj Jenko. Nerednost mladine v obiskovanju pouka v pevski šoli ga za delo ni mogla navduševati. Že to je bil eden izmed razlogov, zakaj se je za svoje delo manj zanimal. Še mnogo močnejšega pa je iskati v pevcih, ki so hoteli prek upravnega odbora omejiti njegove umetniške kompetence v pevskem zboru. Tu pa je bil Jenko nadvse občutljiv. Imel je svoja umetniška načela in ni dovoljeval, da bi se kdorkoli vmešaval. Bil je samozavesten; vedel je, da je strokovno najbolj poklican odločati v vseh zadevah, ki so se kakorkoli nanašale na glasbo. Če tu še upoštevamo njegov svojevrstni značaj, ki ga nekoliko že poznamo, bomo še bolj razumeli, da se je spričo navedene prošnje pevcev čutil globoko razžaljenega. Ne vemo, ali so bile pritožbe proti Jenku utemeljene ali ne. Četudi bi bile, svojeglavi in samovoljni Jenko tega najbrž nikoli ne bi priznal. Ta nepopustljivost in neuklonljivost nasproti določenim pravilom družabnega in družbenega življenja in reda mu je že nekoč škodovala. Seveda je ne moremo docela opravičiti in ji pritrditi, saj se mora konec koncev vsakdo prilagoditi nekim načelom. Spričo Jenkovega značaja pa jo navsezadnje razumemo. Spet se pokaže, da je v nekem smislu vplivala na Jenka pozitivno, čeprav mu je tudi tokrat škodovala. Utrjevala ga je v njegovi umetniški zavesti, narekovala mu je trdno voljo, s katero je navzlic najrazličnejšim

oviram le dosegel to, kar je hotel in kar je v posledicah koristilo ne le njegovemu osebnemu, marveč tudi nacionalnemu glasbenemu razvoju. Tudi pančevski primer potrjuje to dejstvo, naj si bo še v takem nasprotju z obstoječimi predpisi.

Nastalo nesoglasje, h kateremu so prispevali tako pevci kot Jenko, če ga razlagamo docela objektivno, je seveda vedno bolj raslo. Skušal ga bom prikazati, kolikor je to potrebno za osvetlitev nadaljnjega Jenkovega delovanja v Pančevu in za razjasnitev vzrokov, ki so ga povzročali ter posledic, ki so nastale iz tega.

Na seji upravnega odbora dne 2. septembra 1864 je bilo odločeno, da bo pevsko društvo sodelovalo na koncertu Nemškega moškega pevskega društva (Männergesangsverein) 6. novembra. Tam naj bi zapelo dve srbski pesmi, oba zbora naj bi v sodelovanju z nemškim pevskim zborom iz Zemuna zapela »Die Sängerhymne von Herzog Ernst«, za povračilo pa naj bi vsi trije zbori skupno zapeli eno srbsko pesem. To sodelovanje naj bi izrazilo vzajemnost srbskega in nemškega elementa v Vojvodini. Oktobra pa je Jenko, ki bi moral na tej prireditvi sodelovati, odšel na dopust. Do 25. oktobra, ko mu je dopust potekel, in tudi še kasneje pa se pravočasno, kakor bi bilo treba v skladu s pripravami za omenjeni koncert, ni vrnil. To je bilo za pančevsko pevsko društvo toliko bolj vznemirljivo, ker je po poročilu »Danice« (V/44) prav tega dne, 25. oktobra, priredil v Novem Sadu »besedo«. Isti vir je omenil, da namerava v nadaljnjih petnajstih dneh »g. Jenko još jednu besedu dati u N. Sadu«. To bi naj bilo nekje okrog 10. novembra, torej takrat, ko bi bil koncert nemškega pevskega zbora že mimo. Da se pred tem dnem ni nameraval vrniti v Pančevo, je povsem jasno, saj je moral prihodnjo najavljeno »besedo« tudi pripraviti. Prav tako je jasno, da je vse to delal namenoma iz razlogov, ki jih lahko pojasnimo vsaj posredno, če že nimamo v ta namen na voljo neposrednih virov.

Z ene strani je s tem svojim ukrepanjem Jenko najbrž hotel nagajati pevskemu društvu v domnevi, da bodo v Pančevu tako lahko konkretno spoznali, kako težko je delati brez njega. Na drugi strani pa moramo upoštevati, da je bil Jenko še vedno prežet z vseslovanskimi idejami, ki jih je v svojem delovanju kazal tudi sedaj in kasneje. Sodelovanje

z nemškim pevskim zborom mu čisto ideološko ni šlo v račun in z njim se očividno ni mogel sprijazniti, čeprav bi se po službenih obveznostih bil moral. Morda je s svojo odsotnostjo hotel preprečiti tudi sodelovanje pančevskega srbskega pevskega društva z nemškim in tako onemogočiti skupno manifestacijo, kar je tak koncert dejansko bil. Takó premišljeno ravnanje bi bilo v tem primeru popolnoma v skladu z njegovimi nazori.

Pevsko društvo pa ni bilo Jenkovega mnenja. Ko je videlo, da se Jenko ne misli pravočasno vrniti, je zaprosilo pevovodjo cerkvenega pevskega društva v Zemunu Vaclava Horejška, da tokrat nadomesti Jenka. Ta se je odzval in na koncertu 6. novembra sodeloval, s tem pa realiziral sodelovanje pančevskega srbskega pevskega društva. Za zahvalo in najbrž tudi zato, da bi Jenku dalo čutiti svoje nezadovoljstvo spričo njegove odsotnosti, je pevsko društvo Horejšku poklonilo prstan z monogramom in mu povrh še podelilo častno članstvo. To je Jenka, ki zahval v podobni obliki ni nikoli dobival, seveda razjezilo. Sprl se je tudi z upravnim odborom, ki je zahteval, da mu pojasni, zakaj se ni vrnil in zakaj je prekoračil dopust. Kako daleč je šel ta spor in kako je izbruhnil Jenko v vsem svojem temperamentu, ki ga dostikrat ni znal obvladati, pojasnjuje društveni sejni zapisnik z dne 22. novembra 1864. V njem beremo, da je bil baje Jenko nasproti odboru premalo spoštljiv in se mu zato prepoveduje, da bi se nadalje udeleževal njegovih sej. Sočasno je upravni odbor sklenil razpisati natečaj za novega pevovodjo. S tem sklepom pa cerkvena občina ni soglašala. Zavedala se je Jenkovih sposobnosti, razen tega pa je najbrž presodila, da vodijo in usmerjajo ta spor že povsem osebni činitelji, ki nimajo z Jenkovo umetniško osebnostjo nobene zveze. S svojim vplivom je spričo želje, da obdrži Jenka in tako zagotovi nadaljnji kvalitetni razvoj pevskega zbora, skušala spraviti obe stranki, Jenka in pevsko društvo. Na temelju njenih prizadevanj je bil na občnem zboru pevskega društva 29. novembra tega leta sprejet naslednji sklep: »Počem horoupravitelj, dok dužnosti svoje ispunjava nikom odgovarati nema, rešava se, da u slučaju neispunjavanja dužnosti odbor pevačkog društva preko svog predsednika na odgovor pozove ga.« S tem je na eni strani Jenko dobil zadoščenje, ki pa ga je kvarila druga stran

tega sklepa. Po njej je bil Jenko v resnici podrejen odboru, česar se je tako branil. Če je še hotel ostati na svojem sedanjem mestu, je moral obžalovati svoje obnašanje nasproti odboru. Tako je bilo določeno na omenjenem občnem zboru in v primeru, da bi bil Jenko to storil, bi bil upravni odbor opustil svoje stališče v njegovi zadevi.

Če bi Jenko že imel v roki kaj konkretnega za novo zaposlitev, se verjetno ne bi bil opravičil. Toliko ga poznamo že od prej. Tega pa ni imel in tako mu ni preostalo drugega ko da se je res opravičil na seji 1. decembra 1862. Nerazpoloženje pa se zaradi tega ni prav nič poleglo. Še večalo se je, kar dokazujejo naslednji dogodki. Nasprotja so se poglabljala in Jenka očividno ni bilo mogoče disciplinirati. Delal je sicer še nadalje in še vodil »besedi« 5. decembra 1864 in 26. februarja 1865. Slednja je bila po poročilu, ki ga zasledimo v »Slavische Blätter« (1865, 172) tako sijajna, da je prekosila vse prejšnje. Ob tej priliki so pančevski pevci izvedli pod Jenkovim vodstvom njegovi skladbi »Molitev« in »Kam«, Lisinskega »Predivo je prela« in Tovačovskega »Ruske narodne pesmi«. Spričo tega uspeha, ki ne bi bil mogoč, če pevski zbor ne bi imel zaupanja v svojega dirigenta, nas toliko bolj čudi dejstvo, da je bil dva dni kasneje, to je 28. februarja 1862, Jenko na seji »poslednjič« opominjan, naj v redu izvršuje svoje dolžnosti. Temu opominu pa se ni hotel pokoriti in je odpovedal službo, do česar je sicer imel pravico šele ob izteku pogodbe. Zaradi tega je upravni odbor pevskega društva predložil njegovo odpoved cerkveni občini, ki jo je sprejela. Po vseh sporih je bilo več ko jasno, da je nadaljnje Jenkovo delovanje v pevskem društvu nemogoče in da je zaželena pomiritev z obeh strani neizvedljiva. Jenko je sicer še nekaj mesecev ostal v Pančevu in verjetno izpolnjeval svoje obveznosti na veliki realki. V pevskem društvu ga je začasno nadomestil neki M. Jovanović. Kmalu nato pa je bil razpisan natečaj za novega pevovodjo; sprejet je bil Slavoljub Lžičar[5].

Očitki, ki so veljali Jenku, so bili utemeljeni le deloma. Ne glede na njih večjo ali manjšo upravičenost in na notranja trenja, ki so nastala v času Jenkovega delovanja, pa je treba naglasiti, da so bile njegove zasluge za razvoj pančevskega glasbenega življenja velike. Prav on je zelo dvignil pevski zbor in omogočil, da je ta začel poleg cerkvene

uspešno gojiti tudi posvetno pesem. Tako mu je utrdil osnovo, na kateri je pevski zbor kvalitetno rasel tudi nadalje.

Čeprav je Jenko odšel iz Pančeva v znamenju spora, je imel skladatelj kasneje s pančevskim društvom dobre zveze in odnose. V njem namreč ni imel le nasprotnikov, marveč tudi prijatelje, ki se niso strinjali s stališčem upravnega odbora ter so zapustili pevski zbor, ko ga je bil zapustil Jenko. Čas pa je nasprotja zabrisal, duhovi so se pomirili in spet je nastalo vsestransko sodelovanje.

Viri pravijo, da je Jenko kasneje prek skladatelja Mite Topalovića, ki ga je pančevska Srbska pravoslavna cerkvena občina poslala na študij v praško orglarsko šolo in ki je nato deloval kot učitelj v srbski višji dekliški šoli ter nekaj časa tudi vodil zbor Srbskega cerkvenega pevskega društva, poslal pevskemu društvu več svojih skladb. To društvo je potem celo podprlo Jenka, ko je študiral v Pragi, četudi z njim ni več imelo službenih stikov in od njega ni več moglo pričakovati neposrednih koristi. Predsodki so polagoma izginjali in navsezadnje izginili, društvo pa se je zavedalo, kolikšen je bil Jenkov delež v njegovem razvoju. Ko so v Beogradu slavili petindvajsetletnico Jenkovega skladateljskega dela, je tja v ta namen poslalo svojo delegacijo, ki pa so ji oblasti onemogočile udeležbo. Enako so prepovedale slovesno »besedo«, ker so v tem in onem videle protiavstrijsko manifestacijo.

Kako daleč so se uredili odnosi z obeh strani, najbolje kaže primer »Pevske himne« (Pevačka himna), ki jo je Jenko komponiral za Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo leta 1868.[6] To društvo je namreč hotelo imeti svojo himno že leta 1865, da bi z njo počastilo svojo krstno slavo. Prosilo je znanega pesnika Lazo Kostića, da bi v ta namen napisal besedilo himne, kar je ta res tudi storil. Nato je društvo razpisalo natečaj za skladbo, ki naj bi bila v obliki moškega zbora. V žirijo za ocenitev in presojo skladb je imenovalo Tovačovskega z Dunaja, Adolfa Pozdena iz Prage in Alojza Huiličko iz Chrudima, torej same češke glasbenike, ker Srbi z izjemo Kornelija Stankovića, ki pa je umrl prav v tistem letu, niso imeli lastnega ustreznega glasbenika. Vse skladbe, ki so bile zložene v ta namen, pa je žirija odklonila. Tomandl pravi, da jih ni zavrnila le zaradi tega, ker niso bile primerne v glasbenem pogledu, ampak tudi zaradi nejasnega

sloga pesmi, se pravi zaradi besedila, češ da po njegovi krivdi skladbe ne bi mogle uspeti. Novo besedilo je nato napisal Zmaj-Jovan Jovanović, komponiral pa ga je Jenko za moški zbor s spremljevanjem klavirja. Skupno z drugimi primeri je bila ta skladba predložena v oceno Tovačovskemu, ki jo je ta očividno sprejel, nakar jo je društvo na svoji seji 16. avgusta 1868 proglasilo za svojo himno. Prvič pa so jo peli na »besedi« šele leta 1875. Pevski zbor pančevskega pevskega društva jo je nameraval izvesti že 4. decembra 1869 v Uspenski cerkvi na nekem »duhovnem« koncertu, ki pa ga pančevska srbska duhovščina v cerkvi ni dovolila in zato ni prišlo do izvedbe. V knjižnici omenjenega društva jo najdemo z nazivom »Poju Bogu«, navaja pa se tudi kot »Pojmo Bogu« ali kot »Pevačka himna«. Pisana je v romantičnem slogu, melodično je izrazita in zajetna in jo smemo uvrstiti med najboljše Jenkove zborovske skladbe.

V razdobju svojega pančevskega delovanja se je Jenko močno razvil kot zborovodja in kot skladatelj. Svoje znanje in izkustva v obeh smereh je znatno poglobil. Njegova glasbena dejavnost v Pančevu pomeni odločen vstop v srbsko glasbeno življenje. Spor s Pančevskim srbskim cerkvenim pevskim društvom pa mu je na nadaljnji življenjski poti le koristil. Pospešil je njegov odhod iz sicer živahnega, vendar glasbeno ne dovolj razgibanega mesta v novo okolje, kjer je lahko svoje ustvarjalne in poustvarjalne sile še bolj sprostil in razmahnil ter je mogel povsem neposredno seči v jedro srbske glasbe.[7]

---

[1] K temu prim. Tomandl M., Spomenica Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, 1938, 112 ss.; isti, Davorin Jenko kao horovođa Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, Letopis Matice Srpske, knjiga 344, str. 210; isti, Ugovori Davorina Jenka sa Pančevačkom srpsko-pravoslavnom crkvenom opštinom, GID u Novom Sadu, VIII, 472—5.

[2] Prim. Rakuša Fr., isto; Sv. Cecilija, 1936, 3 (V. R. Djordjević); V. R. Djordjević, Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara, SAN, pos. izdaja, knj. CLXIX, 20; Mantuani J., isto.

[3] Prim. Kalik Spiro, Spomenica Beogradskog pevačkog društva, 1903, 20; Mantuani J., isto, 64.

[4] Hrvatsko pevsko društvo »Kolo« v Zagrebu je bilo v najboljših stikih tudi z Ljubljano. Kot z Jenkom in pančevskim pevskim društvom si je izmenjavalo skladbe tudi z ljubljansko Glasbeno Matico, vse v stilu vseslovanske vzajemnosti, ki so ji ustrezali

tudi glasbeni sporedi teh pevskih društev. Omenjene stike potrjujeta tudi dve pismi. Prvo je še izpred ustanovitve Glasbene Matice, očividno namenjeno nekomu iz ljubljanske Čitalnice, s katere pevskim zborom je »Kolo« tudi že gojilo dobre odnose. Komu, ni jasno. Morda Bleiweisu, morda takratnemu pevovodji. Iz njega sklepamo, da so v Ljubljani želeli rusko himno, ki jo je v imenu »Kola« 8. avgusta 1867 njegov poslovodja Dragutin Šaj tudi poslal, »da se ista ori i po slovenskoj gori«. Svoje pismo je zaključil: »Grleći milu si braću Slovence i dovičući Vam srdačni ‚Živili' ostajem . . .« Drugo pismo je iz leta 1878 in je bilo namenjeno verjetno V. Valenti. V njem sporoča Ferdo Strozzi, ki je takrat bil poslovodja »Kola«, da pošilja nekaj izbranih četverospevov, med njimi tudi »Burjo« Gjura Eisenhutha, ki jo je kot zlasti lepo posebej priporočil. Ponuja še razne druge skladbe avtorjev Ivana Zajca, Slavoljuba Ložičarja, Kocha (Fr. Kuhača) in Gj. Eisenhutha, in prosi, da mu tudi iz Ljubljane pošljejo slovenske kompozicije, »jer ni mi ni Vi neobilujemo izvornima konpozicijama, a naša zajednička zadaća mora biti, da se otresemo tuđih, osobito njemačkih stvari«. Ko spominja Bleiweisovo slavnost, ki da »je položila temelj novom pokretu naroda slovenskoga«, zagotavlja, da »se nitko tomu tako iskreno i živo neraduje ko najbližja Vam braća Hrvati! Pjesma imade u narodu veliku važnost, a upravu pjesmom možemo najjače buditi i bodriti narodni duh . . .«. Obe pismi sta v arhivu Akademije za glasbo, Ljubljana.

[5] Kot Jenko, »Kolo« in razni drugi posamezniki ter glasbena društva je skrbel za glasbene stike tudi Slavoljub Ložičar, kar je razvidno iz dopisa, ki ga je naslovil ljubljanski Glasbeni Matici 21. septembra 1873, ko je bil regens chori v Sremski Mitrovici. V tem dopisu je prosil za prvi zvezek pesmi za moške glasove, ki jih je izdala Glasbena Matica. Potreboval jih je za tamošnji pevski zbor, ki je podobno kot ostali južnoslovanski pevski zbori zastopal v sestavljanju koncertnih sporedov vseslovansko linijo. (Izvirni dopis je v arhivu Akademije za glasbo v Ljubljani.)

[6] Prim. Tomandl M., Istorijat Pevačke himne Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, GID, X, 73 ss.; Slavische Blätter, 1866/II, 128.

[7] Poročilo v »Slavische Blätter« (1865, 171, 172) zelo hvali Jenkove zasluge za razvoj glasbenega življenja v Pančevu. Datirano je z 28. II. 1865, torej prav z dnem, ko je Jenko odpovedal službo. Iz njega ne izvemo ničesar o nekakih sporih med Jenkom in upravnim odborom pevskega društva. Verjetno gre res bolj za konflikt med Jenkom in nekim članom upravnega odbora, ne pa za konflikt s pevskim zborom ali njegovim upravnim odborom kot celoto. Neskladnost med cit. poročilom pančevskega dopisnika in arhivskim gradivom, ki je uporabljeno v omenjeni Tomandlovi »Spomenici«, kolikor se nanaša na navedeni spor, je tako očitna, da se nujno vprašujemo, kje je pravzaprav resnica. Najbrž nekje v sredi. Pisec v »Slavische Blätter« ni niti z besedico namignil na dogodke, ki so bili zadnje mesece 1864 in v začetku 1865. Ali je morda hotel na ta način Jenka zagovoriti ali braniti? Zaradi

pomanjkljivih virov tega ne moremo pojasniti, razen toliko, da si je ne glede na vsa nesoglasja Jenko res pridobil velikih zaslug za razvoj Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva. — Omenjeno poročilo je zanimivo tudi zato, ker omenja »cerkveno pevsko društvo«, srbsko »pevsko društvo« in novokonstituirano pevsko društvo (v oktobru 1864). Iz tega bi kdo utegnil sklepati, da gre za tri različna društva ali, če upoštevamo samo cerkveno pevsko društvo in tisto, ki naj bi bilo ustanovljeno 1864, vsaj za dve. To pa seveda ne bi bila pravilna razlaga. Ta zmota bi lahko nastala zaradi nedosledne rabe, ki se je je za naziv enega, to je Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva, poslu̇eval omenjeni pisec v »Slavische Blätter«. Tudi v primeru »novokonstituiranega« pevskega društva, ki naj bi ga ustanovil Jenko, ne gre za novo, ampak za navedeno cerkveno pevsko društvo, odobreno jeseni leta 1864.

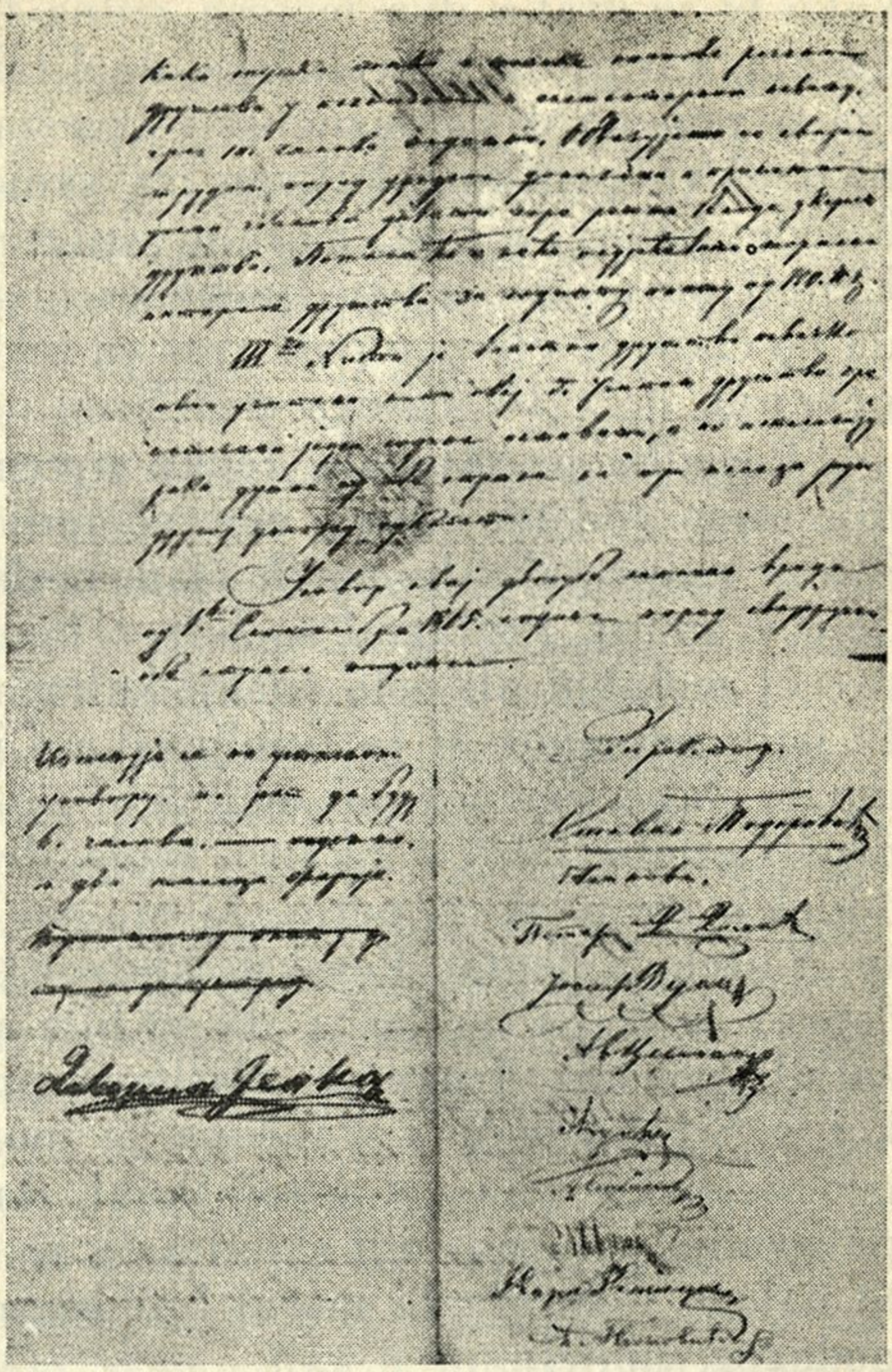
BEOGRAJSKO PEVSKO DRUŠTVO

Ko je Jenko v začetku leta 1865 odpovedal mesto pevovodje Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva, je gotovo že imel zagotovilo Beograjskega pevskega društva, da ga bo namestilo. Stike s tem društvom je imel že poprej. Iz zapisnika glavnega občnega zbora Beograjskega pevskega društva (Beogradsko pevačko društvo) z dne 8. januarja 1864 posnemamo, da je Kornelij Stanković, ki je bil takrat izvoljen za dirigenta njegovega pevskega zbora, predlagal »za počasnog člana g. Davorina Jenka (Slovenca) kao veštaka, koga su dela muzikalna i dosta poznata«[1]. Ta Stankovićev predlog je občni zbor sprejel, kar dokazuje, da je slavni ideolog srbskega glasbenega nacionalizma visoko cenil

Jenkovo skladateljsko delo ter zasluge, ki si jih je slednji pridobil že v kratkem času delovanja v Pančevu za srbsko glasbo. Tam je Jenko s pevskim zborom izvajal tudi Stankovićevo »Liturgijo« in znano nam je že, da je na glasbenih prireditvah, ki jih je v Pančevu vodil Jenko, sodeloval tudi Stanković kot pianist. Tesni, prisrčni stiki med Jenkom in Stankovićem se vlečejo vseskozi do Stankovićeve zgodnje smrti in odsevajo v Jenkovem življenju v določenem smislu tudi pozneje.

Da je postal Jenko dirigent Beograjskega pevskega društva, je bila nedvomno zasluga Kornelija Stankovića. To je potrdil tudi eden izmed vodilnih odbornikov tega društva Stevan Todorović, ki je ustanovil omenjeno pevsko društvo in mu dolga leta tudi predsedoval. Ta Todorović je namreč izjavil, da je sam »Stanković preporučio društvu ‚Davorina Jenka', jer ga je kao svoga druga poznavao da je valjan i dobar veštak u muzičkim stvarima onoga doba«[2]. Tako je postal Jenko v Beograjskem pevskem društvu naslednik Stankovića, četudi je bilo to nasledstvo zaradi idejne usmeritve, ki jo je društvu vcepil Stanković, zelo odgovorno in občutljivo. Kasneje je sprožilo val pomislekov in pripomb glede na način Jenkovega dela. V tem trenutku pa ga je Jenko prevzel toliko laže, ker ga je s Stankovićem, ki je bil zvest pristaš srbskega mladinskega gibanja, vezala ista ali vsaj zelo sorodna ideologija, ki se v bistvu ni razlikovala od ideologije mladoslovenskega gibanja.

Kornelij Stanković je že jeseni 1864 sporočil Beograjskemu društvu, da to zimo ne bo mogel priti v Beograd, ker je zbolel. Za njegovega začasnega namestnika je bil določen Milan Milovuk, dokaj razgledani glasbenik, ki se je udejstvoval kot skladatelj, pisec glasbeno teoretskih učbenikov in pevovodja. Bil je tudi član tehničnega odbora Beograjskega pevskega društva. Nekaj časa je res vodil njegov pevski zbor, že v maju 1865 pa je prosil, da ga odbor razreši te dolžnosti. Kmalu zatem se je začel Todorović razgovarjati z Jenkom in je na seji 20. maja sporočil odboru, »kako i pod kojim uslovima bi se rečeni gosp. mogao primiti učenja i upravljanja pevanja redovnih članova«. Pred vrati pa je bilo poletje. Zato je odbor naročil Todoroviću, ki je bil takrat direktor društva, naj poskrbi, da bo ta zadeva do jeseni urejena. Na prvi jesenski seji je Todorović že sporočil, da je



Fragment iz pogodbe med Jenkom in Beograjskim pevskim društvom v letu 1865

Jenko sprejel službo »za godišnju platu sto cesarskih dukata«. Odbor se je s tem strinjal in društvo je nato z Jenkom podpisalo ustrezno pogodbo. Z njo — datirana je s 4. septembrom 1865 — je bil Jenko sprejet za društvenega učitelja za čas od 1. septembra 1865 do 1. septembra 1866 s pogojem, da »postojeće od česti izobražene u pevanju članove triput nedeljno po dva časa uzastopce u izabranim pijesama tehničkoj veštini uveštava«, dalje da »četiri časa novim članovima elementarno pevanje predaje i ove što skorije izvršujućim pridružuje«, da »će i ženske radi smešanog hora ako bi se ove vešte ili nevešte kao članice pevačkog društva prijavile i primile, ravno muškima no samo u osobenim časovima po potrebi i okolnostima učitelj pevanja ove u pevanju izobražavati«, zatem da »svojim trudom nastojava,

kako bi se svaka dva meseca jedna beseda u korist društva davala, a u protivnom slučaju, da direktora pevačkog društva blagovremeno o nemogućnosti izveštava«, in naposled »ako bi društvo prilikom kakvom sa svojom produkcijom i van besede kakav nibud moralni interes imati moglo, to da Učitelj pevanja ovaj podpomaže«. Jenko se je tudi obvezal, da bo člane in članice poučeval »u tehničnom i elementarnom pevanju, črez 10. časova nedeljno«.

Pogodba je nalagala Jenku precejšnje dolžnosti, ki niso bile samo vodstvo zbora, marveč tudi pedagoško delo, obstoječe v pripravljanju novih članov, da bi bili ti sposobni za delo v zboru. Problemi so bili v Beogradu s te strani torej precèj podobni ali celo enaki, kakor na primer v Ljubljani. Iz istih namenov si je ljubljanska Čitalnica leta 1863 ustanovila tako imenovano učilnico za petje[3] in Dramatično društva leta 1869 v okviru svoje dramatične šole poseben oddelek za pouk v petju, ki sta ga vodila Anton Foerster in Vojteh Valenta. Pevskih kadrov ni bilo ne tu ne tam, čeprav je treba naglasiti, da so bile razmere na Slovenskem zaradi povsem drugačne glasbene preteklosti mnogo boljše kot v Srbiji. Tudi v Pančevu je moral Jenko zagrabiti za isto delo. Če sem že nekoč dejal, da je moral biti tedanji pevovodja sočasno tudi skladatelj, je torej še treba dopolniti to nalogo tako, da je moral biti hkrati prav tako še pevski pedagog, učitelj.

Pedagoško delo torej Jenku ni bilo novo. V Beograjskem pevskem društvu pa je bilo morda toliko važnejše, ker je postajal njegov zbor matica vsega srbskega, ne le beograjskega glasbenega življenja. Bržkone je prav delo v tem smislu pripravilo Jenka, da je napisal »Školo pevanja«[4], ki je bila po ohranjenih virih prirejena za štiri moške glasove. Potrebe so zahtevale, da je Jenko izobraževal tudi pevce. Dokler se je njegovo delovanje omejevalo na pevske zbore, je kajpada veljalo zborovskim pevcem. Ko je kasneje prestopil v Narodno gledališče, je zavoljo pomanjkanja solistov moral misliti tudi na tehnično izobraževanje te vrste pevcev. Tako je pevsko izobrazil igralca Rajo Pavlovića in Stevana Deskaševa; slednji je začel v beograjskem gledališču in je bil od leta 1881 dalje član zagrebške Opere. »Srpske novine« (1884, 212/3) so poročale, da je Pavlović »pitomac naše pozornice in učenik našeg kapelnika g. Davorina Jenka,

kaogod što je bio njegov učenik g. Deskašev, koji je sada ukras zagrebačke opere. Ne može se poreći, da je najviše zasluga g. Jenkova, što je ovu mladu pevačku snagu, g. Pavlovića, toliko kultivirao u vokalnoj muzici, što je svojski uložio svoj trud i oko obučavanja pozorišnog pevačkog hora i postigao u tome, da se na našoj pozornici može s uspehom prikazivati jedna šaljiva opera, koja se u ostalom svetu prikazuje u većim operama«. Kot izkušeni in dolgoletni pevovodja je imel Jenko temeljit vpogled v vokalno tehniko. Če je res študiral solistično petje pri omenjenem Gentiluomu, pa mu je to v pedagoškem oziru še posebej koristilo. V tej smeri je bil vsekakor zelo verziran. To je dokazal kot skladatelj vokalne glasbe, zborovodja in pevski učitelj.

Beograd je nudil nove možnosti Jenkovemu glasbenemu razvoju. Tega se je Jenko tudi zavedal, saj je Fran Rakuša po njegovih izjavah napisal, da se je odzval pozivu Beograjskega pevskega društva »čuteč jako dobro, da se Beli Grad z orjaškimi koraki bliža svojemu napredku in da bodo v prestolnici srbski veliko ugodnejše okolnosti razvoju njegovega genija in uspešnemu delovanju na polji slovanske glasbene umetnosti«. Novo okolje sicer v načelu po mentaliteti ni bilo drugačno od onega v Pančevu. V Vojvodini je utegnilo biti kulturno celo izrazitejše in intenzivnejše kot v Srbiji, ki je bila po mnenju Jovana Skerlića mnogo na slabšem. V svoji razpravi »Omladina i njena književnost« pravi Skerlić, da je bilo kulturno stanje v Srbiji takrat »još i suviše nisko, da bi jedan takav ideološki, i gotovo književan pokret (kot je bilo gibanje Ujedinjene omladine srpske, op. pis.) zahvatio šire slojeve narodne. Rastrzana dinastičkim borbama i vlasničkim progonjenima oko vlasti, sa narodom kojem se nije davalo pravo da se meša u javne poslove, Srbija šezdesetih godina još nije bila zrela za jedan širok politički pokret«. Kljub temu pa je bil Beograd kot srbsko glavno mesto središče tega gibanja in v letu 1866 ter 1867 je bilo prav Beograjsko pevsko društvo tisto, ki je pripravilo drugo zborovanje Omladine. Bilo je pod močnim vplivom omenjenega gibanja. Seveda se je Jenko v takem vzdušju dobro počutil. Ob vprašanju, kdo bo vodil društvo, pa so nastala huda trenja, ki so leta 1867 povzročila krizo. Tedanja uprava s Todorovićem na čelu se je morala umakniti omladincem, s čimer je Beograjsko pevsko društvo izgubilo na-

klonjenost kneza Mihaila. Vse te notranje razmere, ki se jim je Jenko moral nekako prilagoditi, so se odsvitale tudi v Jenkovem delu.

Jenkovo prizadevanje se je v Beograjskem pevskem društvu kmalu občutilo. Že v novembru 1865 je vodil »besedo«, na kateri je društveni pevski zbor pel tudi njegovi skladbi »Sabljo moja« in »Nek dušman vidi«. Prisostvovala sta tudi knez Mihailo in beograjski metropolit. Ta prvi nastop je prinesel Jenku priznanje javnosti in društva. Društveni sejni zapisnik z dne 21. novembra pravi: »Počem se uvidja da g. Jenko vrlo mnogo truda polaže i mi najviše njemu imamo blagodariti što je ova beseda tako lepo uspela, rešava se da se g. Jenku pokloni petnajst dukata ces.« Tudi nadaljnji sejni zapisniki iz tega leta govore o živahnosti in prizadevnosti, s katero se je Jenko lotil dela v Beograjskem pevskem društvu. Trudil se je, da bi dvignil izvajalno raven pevskega zbora in da bi organizacijsko izpopolnil ter poživil tudi celotno društvo.

Prvotno za eno leto sklenjena pogodba se je po izteku podaljšala za novo leto in nato še za nekaj nadaljnjih let. Plačo so Jenku že v drugem letu službovanja povišali, dolžnosti pa je imel iste kot poprej. Sejni zapisniki pripovedujejo razne podrobnosti, ki se nanašajo na Jenkovo delovanje. Tako je leta 1868 Jenko predlagal za častnega člana Beograjskega pevskega društva kapelnika vojaške godbe Dragutina Čižeka in učitelja glasbe in pevovodjo v Zemunu in Pančevu Vaclava Horejška. Njegov predlog je upravni odbor sprejel. Isti viri pravijo, da je želelo Jenkovo »Hajd na more« »osam pevačkih družina na našem slovanskem jugu«, žal pa ne povedo, kateri so bili ti pevski zbori, kar bi izvrstno posvetilo v tedanje pevsko življenje. To pa vendarle kaže, da so Jenkove skladbe postale zelo popularne ter so močno prispevale k večji aktivnosti srbskih pevskih družin.

Posebno značilni so sejni zapisniki v letu 1869. Odbor je na eni svojih sej ugodil Jenkovi prošnji, da se mu dá plača za junij in julij 1869 vnaprej, ker potrebuje denarja za stroške, ki jih ima z izdajo svojih skladb. V tem primeru gre za njegov op. 4, s katerim je pretrgal daljše razdobje, v katerem ni ničesar izdal. Seveda mu je izdajanje povzročalo precejšnje gmotne neprilike. Ali in koliko mu je kdo pomagal, ni znano. Morda knez Mihailo Obrenović, kateremu

je posvetil op. 4 in je ta sprejel njegovo posvetilo nekaj dni pred smrtjo.

Že kmalu nato pa beremo v sejnih zapisnikih, da »g. Davorin Jenko, horoupravitelj beogradskog pevačkog društva odkazuje društvu dalji svoj rad i da se njegovo mesto smatra za upražnjeno«. Ta odpoved pomeni Jenkov prvi odhod iz Beograjskega pevskega društva, ki je sedaj iskalo novega zborovodjo. To pa ni bilo tako preprosto, saj je bil potreben sposoben glasbenik, ki bi po možnosti enakovredno nadomestil Jenka, da se ne bi kvaliteta pevskega zbora preveč znižala. Društvo je zaprosilo Milovuka, ki pa mesta ni hotel prevzeti. Sejni zapisniki vsaj ničesar ne povedó o tem, da bi privolil v ponudbo in opravljal novo nalogo. Za službo pevskega učitelja pa sta se oglasila neki Cimbrić »i jedan iz Rusije došavši«. Odbor se je odločil za Cimbrića, ki naj dela najdalje do maja, ko da bo društvo imelo sporočilo od Jenka. Ta sklep z dne 8. oktobra 1869 vsebuje značilne podatke. Predvsem zvemo iz njega, da se je Jenko poslovil od Beograjskega pevskega društva le začasno ali so vsaj v društvu tako razlagali njegov odhod. Vsekakor so želeli, da bi se vrnil. Potrebnega nadomestila niso našli. S Cimbrićem niso bili zadovoljni in so ga odslovili. V aprilu 1870 so spet prosili Milovuka, da bi prevzel mesto zborovodje; ta je tokrat privolil »privremeno, da upravlja horom«. Koliko časa in kako je Milovuk opravljal to nalogo, ni videti. Vsekakor je bilo njegovo delovanje kratkotrajno, kajti med 7. majem in 8. oktobrom 1870 zaradi poletnega časa že brez tega ni potekalo redno, kasneje pa Milovuk ni bil več potreben.

Kaže, da poskusi z Milovukom in gimnazijskim učiteljem petja Cimbrićem niso bili uspešni. Beograjskemu pevskemu društvu niso koristili in njegov pevski zbor je v tem razdobju močno upadel. Jenko je res bil v tem času tako rekoč nenadomestljiv. Njegova odsotnost je v pevskem društvu in zboru povzročila občuten zastoj in zelo so želeli, da bi se iz Prage čimprej vrnil na svoje prejšnje mesto.

---

[1] Izvirni sejni zapisniki, pogodba med Jenkom in Beograjskim pevskim društvom in vse ostalo gradivo, ki se kakorkoli nanaša na razdobje Jenkovega delovanja v Beograjskem pevskem društvu, so v arhivu tega združenja, Beograd.

[2] Prim. Manojlović Kosta, Spomenica St. St. Mokranjcu, 1923, 24; Autobiografija Steve Todorovića, 1951, 45—6; Zapisnik vanredne skupštine Beogradske pevačke družine od 6-III-1877.

[3] Ljubljanske »Novice« (1863, 357) so o tem objavile naslednje »Oznanilo«: »Ker ima čitavnica zdaj v gosp. Josipu Fabianu iz pražke konservatorije svojega pevskega ravnatelja, in se je tedaj ustanovila učilnica za petje, vabi odbor vse gospodične in gospode, ki se hočejo udeležiti pevskih vaj, da pridejo v čitavnico v odločenih urah, ki so za gospé in gospodične, vsak pondeljek in četrtek, za gospode vsako sredo in saboto zvečer ob poli osmih. Skušnje v pevskih zborih so v torkih in petkih. Učenja, za ktero se nič ne plača, se morejo vdeležiti tudi taki, ki niso udje čitavnice, ko jih je odbor sprejel in se zavežejo, da se izučeni uvrstijo v zbor čitavnični.« Namen take »učilnice za petje« oziroma pevske šole, kakor bi to lahko nazvali, je bil torej popolnoma jasen. Isti tednik (N 1864/5) tudi v letu 1865 sporoča, da se je odprla pevska šola, »ktera si je pridobila zraven moških tudi mnogo ljubeznjivih nježnih glasov, ki našemu pevskemu zboru obetajo pravo zlato prihodnost, kar je gotovo lep napredek v našem društvu« (t. j. ljubljanski Čitalnici, op. pis.).

[4] Prim. Srpske novine, 1883/50. Več o »Školi pevanja« ni mogoče reči, ker se na žalost ni ohranila. Bila pa bi dragocen vir za proučevanje tedanjega stanja srbske pevske pedagogike in metodičnih načel, na katerih se je razvijalo začetno srbsko pevsko življenje.

P R A Š K I I N T E R M E Z Z O

Jenko se je gotovo zavedal, da s svojim pomanjkljivim znanjem, ki si ga je večidel pridobil sam in brez sistematičnega šolanja, ne bo mogel napredovati in bo za vedno ostal le na vokalnem področju. Tu je sicer imel velike uspehe in dosegel trden položaj. Njegova nadarjenost in stremljivost pa sta ga gnala dalje, v širši glasbeni svet, ki mu je ostal doslej prav zaradi nezadostne izobrazbe zaprt. Enako ga je k temu sililo spoznanje, da se v evropski glasbi godijo velike stvari, ki jim brez tehnične razgledanosti ne bo kos. Temu so se še pridružila izkustva, ki si jih je pridobil v Beogradu. Bil je dovolj bister, da mu je bila jasna tudi prihodnost srbske glasbene umetnosti. Več ko razvidno je bilo, da srbska

glasba ne bo ostala dolgo v svoji začetni razvojni fazi, ampak bo hotela in tudi morala naprej, da se čimprej in čimbolj približa evropski glasbeni tvorbi in kar najhitreje nadomesti, kar je v preteklosti zaradi objektivnih razlogov zamudila. Jenko je želel prispevati k temu razvoju in sodelovati tudi v razvijanju ostalih kompozicijskih področij srbske glasbe. Razen tega pa mu nedvomno ni ostalo skrito, da je tudi med srbskim ljudstvom vse polno mladih glasbenih talentov, ki bodo prej ali slej našli možnost šolanja in se bodo tehnično evropsko verzirani vračali v domovino. Da bi ga prerasli in prevzeli vodilno mesto, ki si ga je polagoma prisvajal v srbski glasbi, ne, ta misel mu ni mogla biti po volji. Zato je hotel in moral tudi sam nadomestiti to, česar prej zaradi ovir ni mogel doseči.

Ti činitelji in cilji so ga vodili v Prago. Njih izpolnitev pa ni bila tako preprosta. Jenko se je iz prve nagnil že v drugo mladost. Volje in moči je bilo mnogo, pogojev, ki so bili najvažnejši, pa malo. Potreboval je namreč ustrezna gmotna sredstva, ki pa jih ni imel. Saj je bil že brez tega v večnih težavah, kljub temu, da je imel stalno zaposlitev. Študij v Pragi pa je zahteval še posebej izdatnih sredstev, da bi res lahko bil uspešen, tak, kot si ga je Jenko predstavljal. Slovenski veljaki so ga bolj ali manj pustili na cedilu. Delno mu je pomagalo Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo. Tudi Beograjsko pevsko društvo mu je ustreglo, ko ga je prosil, da bi mu s svojim sodelovanjem omogočilo »besedo«, ki naj bi bila v njegovo korist. Z njo je hotel pridobiti nekaj za Prago potrebnih sredstev. »Beseda« je bila uspešna in Jenko se je odpravil na pot, oborožen bolj z ideali kot z denarnimi viri, ki so bili in ostali nadvse skromni.

O Jenkovem odhodu in času bivanja v Pragi so nekateri pisci navajali napačne letnice in datume ter tako zanesli dokajšnjo zmedo v časovno opredelitev tega razdobja skladateljeve dejavnosti.

Ko je pisal o Jenkovem bivanju v Pragi, je Janko Barlé (isto, 47 ss.) napačno navedel, da je bil Jenko leta 1879 v Pragi. To je povzel po Fr. Simoničevi »Slovenski bibliografiji« (1903—1905/183) in prav to napako je povzel tudi Slavko Koželj v svoji »Bibliografiji skladb Davorina Jenka« (1935). Omenjena Simoničeva bibliografija namreč navaja, da je

Jenkov op. 5 izšel 1879. Znano je, da je to zbirko svojih skladb Jenko izdal v času svojega praškega bivanja. Po tej logiki bi res bilo nujno, da se letnici izdaje op. 5 in Jenkovega praškega bivanja krijeta. Vendar op. 5 ni izšel leta 1867, marveč leta 1870, kar dokazujejo razni viri.

»Novice« (1870, 200) so v letu 1870 objavile Jenkovo vabilo na naročbo op. 5, ki da »se že tiskajo in bojo do konca tega meseca (junija, op. pis.) gotove«. Isti list (1870, 250) nekoliko kasneje sporoča, da je op. 5 pravkar izšel in se dobi pri avtorju v Pragi. Tudi »Letopis Matice Slovenske« za 1870 ga omenja med izišlimi muzikalijami, in dunajski »Zvon« (I/23) poroča 1. decembra 1870, da je Jenko »v Pragi na svitlo dal 5. zvezek svojih kompozicij«. Prav to navsezadnje dokazuje in verodostojno potrjuje spredaj omenjeno Jenkovo pismo V. Pfeiferju, v katerem med drugim pravi, da stroškov za izdajo op. 5 ne bi mogel plačati, da mu ni pokojni Lovro Toman

»v svoji veliki darežljivosti 100 fl poslal za to, ker sem mu te pesmi posvetil«.

Toman je umrl 16. avgusta 1870 in se je torej op. 5 tiskal že pred tem datumom. Res je javil »Slovenski Narod« že 7. julija 1870, da je peti zvezek Jenkovih pesmi že izšel, in to novico so priobčile »Novice« mesec nato, 3. avgusta. Tako ni nobenega dvoma, da je op. 5 izšel leta 1870 in je bil Jenko v Pragi istega ter nikakor leta 1879.

Časa Jenkovega praškega študija tudi zaslužni slovenski glasbeni zgodovinar Josip Mantuani ni poznal. Zato sploh ni navedel nobene letnice, marveč le kratko zapisal: »Kdaj je bil na Češkem in da-li samo enkrat ali tudi ponovno, nisem mogel ugotoviti« (isto, 64). Ali je bil še kasneje ali ne, res ne vemo. Iz Beograda je bil odsoten mnogokrat, zdaj v Cerkljah in Ljubljani, zdaj na Dunaju. Če je bil tudi v Pragi, se dalje časa gotovo ni zadrževal, naj si so ga morda vodili isti nameni kot v letu 1869—1870.

Poleg leta 1879 se je pojavilo še leto 1868, v katerem naj bi Jenko bival v Pragi. To je postavil Evgen Vavken na temelju pomanjkljive razlage Jenkovega pisma njegovemu očetu Andreju Vavknu v Cerklje.[1] Omenjeno navedbo je na osnovi zanesljivih virov ovrgel Pavel Kalan, ki je sočasno z vseh strani osvetlil Vavknova izvajanja.[2] Kalan je postavil kot

skrajni meji Jenkovega bivanja v Pragi 26. december 1869 in 5. november 1870, ko se je ob vrnitvi iz Prage v Beograd ustavil na Dunaju. Tam je prisostvoval občnemu zboru akademskega društva »Slovenija«. Iz zapisnika tega društva za leto 1869—1870 je Kalan posnel naslednji zapis takratnega društvenega tajnika, jurista Janka Kersnika, kasneje znanega pisatelja: »Počastil je zbor slavni naš rojak, slovenski skladatelj g. Davorin Jenko se svojo nazočnostjo.«[3] Ti skrajni meji, ki ju navaja Kalan, sta povsem pravilni in natanko določata čas Jenkovega praškega bivanja. To potrjujejo tudi nekateri drugi viri. Že sejni zapisnik Beograjskega pevskega društva iz septembra 1870 dokazuje, da je takrat Jenko še vedno bil v Pragi, da pa je kazalo, da se bo Jenko spet vrnil v Beograd. Teza, ki sem jo svojčas nakazal, da bi namreč Jenko še vedno šel v Ljubljano, če bi ga povabili, ima torej nekaj na sebi. Po slogu pisanja Beograjsko pevsko društvo menda ni bilo povsem prepričano, da se bo vrnil. Če pa se ne bi vrnil v Beograd, bi mu bržkone preostala le Ljubljana. Da bi mislil na zaposlitev kje drugje, se ne zdi verjetno. Beograjsko pevsko društvo je le računalo nanj, ni pa imelo nobene Jenkove dokončne pritrditve. Zato je odločilo, da naj omenjeni Cimbrić še ostane na svojem mestu »kako bi se mogla spremiti bar jedna beseda«. Iz tega sočasno tudi sklepamo, da je vsaj takrat, če že ne prej Milovuk zapustil mesto pevovodje. Kmalu zatem pa je moralo Beograjsko pevsko društvo dobiti Jenkovo zagotovilo, da se bo vrnil. »Srpske novine« so namreč 17. septembra 1870 javile, da je Jenko »ponovo uzet za upravitelja hora Beogradskog pevačkog društva«. Društveni sejni zapisnik, z dne 24. septembra, tega sicer še ne potrjuje, pač pa oni z dne 9. novembra 1870, ki pravi, da je Jenko spet prišel v Beograd »na poziv od strane mnogih članova društva«. Štiri dni zatem, ko se je udeležil občnega zbora dunajske »Slovenije«, je torej že bil v prestolnici svoje nove domovine. Datumi se potemtakem povsem ujemajo in iz njih lahko gotovo sklepamo, da je prebil Jenko v Pragi deset mesecev.

Jenka ni gnala v Prago le želja, da bi uredil vprašanja v zvezi s tiskanjem svojih skladb, kot je to trdil E. Vavken. Za to Jenko ne bi potreboval skoraj deset mesecev. Skrb za izdajo op. 5 je bila le eden izmed namenov, ki jih je v času

svojega praškega bivanja imel skladatelj, nikakor pa ne edini ali osrednji smoter. Ta mu je bil študij, pridobivanje tehničnega znanja, ki bi ga usposobil za skladanje tudi tam, kjer doslej ni bil sposoben. To dejstvo potrjuje najbolj verno Jenko sam v omenjenem pismu V. Pfeiferju, kjer pravi, da je imel iskreno željo

»... se popolnoma tudi v instrumentalni muziki izobraziti, da bi domovini še več koristiti mogel«.

Hotel se je torej usposobiti v instrumentacijski in instrumentalni kompozicijski tehniki nasploh. Nekateri viri sicer navajajo, da se je ukvarjal s študijem instrumentacije že v času svojega dunajskega bivanja 1858—1862.[4] Če je to res, potem ta študij ni bil uspešen, vsekakor ne toliko, da bi Jenka usposobil za delovanje v tej smeri. To najbolj nazorno potrjuje njegov praški študij in dejstvo, da vse do leta 1870 ni napisal niti ene instrumentalne skladbe, marveč se je ukvarjal izključno s pisanjem zborov ter samospevov in le izjemoma ter v majhnem obsegu klavirskih skladb. Četudi ustreznih orkestrov razen vojaške godbe (»bande«) takrat v Srbiji ni bilo, bi vendarle imel priložnost, da bi mu vsaj vojaška godba izvajala, če bi kaj primernega napisal. Proti koncu njegovega prvega obdobja v Beograjskem pevskem društvu so se vedno bolj oglašale potrebe po instrumentalni glasbi. Že je začelo delovati beograjsko Narodno gledališče, ki je uprizarjalo dela s pevskimi in glasbenimi točkami, katere je spremljal orkester. Tudi tokrat se Jenko v tej smeri sploh ni oglasil. Zato lahko z gotovostjo sklepamo, da do odhoda v Prago ni bil verziran ne v instrumentaciji in ne v ostali tehniki skladanja instrumentalnih del.

Kasnejša prizadevanja na področju instrumentalne glasbe pa kažejo, da se je Jenko v času svojega praškega študija seznanil z večjimi glasbenimi oblikami, z njihovo gradnjo prav kakor z instrumentacijo. Samouk sedaj nedvomno ni bil. Na konservatorij se sicer ni mogel vpisati, ker je bil prestar. Tako je gotovo študiral privatno pri kakem ustreznem strokovnjaku. Zanesljivih podatkov za osvetlitev tega vprašanja zaenkrat nimamo, ker so viri, ki morda obstoje, nedostopni. Jenko sam o študiju v tem razdobju svojega življenja ni mnogo pisal, le toliko, kolikor povzemamo iz njegovega pisma Pfeiferju, v katerem je tožil,

da se ni mogel popolnoma izobraziti v instrumentalni glasbi, ker ga za daljše bivanje v Pragi nihče ni podprl, sam pa tudi ni imel zadostnih sredstev.

Praški študij je moral Jenko zaključiti prej kot je želel. Razni viri pravijo, da je hotel ostati v Pragi dalj časa, pa se mu ni posrečilo. Razen že brez tega pomanjkljivih gmotnih sredstev, ki mu niso zadoščala niti za življenje, je moral misliti še na izdajo opusa 5, za katerega je nosil stroške sam. S tem se je temeljito izčrpal in bil tako na koncu, da ni imel dovolj denarja niti za vrnitev v Beograd. Zato je prosil za posojilo Andreja Vavkna in Viljema Pfeiferja. Vavknu ni mogel frankirati niti pisma in, ker ni imel za znamko, mu je še priložil pismo za mater, ki naj bi ji ga izročil Vavken. Njegovo življenje v Pragi drastično ponazoruje opazka v pismu Pfeiferju, da že 14 dni živi samo ob kruhu. V takem položaju mu kajpak ni preostalo drugega, ko da se vrne, se spet zaposli tam, kjer so ga pričakovali z veseljem in se okoristi z novopridobljenim znanjem toliko, kolikor si jih je le mogel v tem kratkem času pridobiti. Ne glede na skopo odmerjeni čas pa je bilo Jenkovo praško razdobje za njegovo nadaljnje ustvarjalno ter poustvarjalno delo izredno važno — zanj osebno in za razvoj srbske instrumentalne ter posebej gledališke glasbe.

---

[1] Prim. Vavken E., Bivanje Davorina Jenka v Pragi, Jutro, XVI/286.

[2] V omenjenem pismu A. Vavknu je Jenko sporočil, da mu pošilja deset izvodov svojih novih pesmi, pri čemer je gotovo mislil na svoj op. 5. K temu sklepu navaja nadaljevanje pisma, v katerem želi Jenko, da bi Andrej Vavken predal izvode, kolikor bi jih še ostalo, »strežaju čitavnice« v Kranju, ki da še ima »nekaj eksemplarov od mojih pesem (op. 4)«. Ko je prezrl dejstvo, da se »nove pesmi« nanašajo na op. 5, se je E. Vavken osredotočil na op. 4, ki ga Jenko navaja v pismu. V letnici tega opusa pa se je oprl na Simoniča in Koželja, ki sta navedla napačno letnico 1868. Na tej osnovi je Vavken sodil, da je Jenko bival v Pragi le kaka dva meseca ter da je bilo to njegovo potovanje v Prago v avgustu 1868, medtem ko naj bi op. 4 izšel pred julijem istega leta. Razni viri pa pravijo drugače. Predvsem je treba naglasiti, da je bil Jenko leta 1868 v Beogradu, kar sicer ne izključuje možnosti, da bi nekje v juliju in avgustu odrinil v Prago, zlasti še, če bi šlo le za dva meseca, kot to trdi E. Vavken. Bolj prepričljivo osvetljujejo vprašanje izida op. 4 in s tem tudi vprašanje Jenkovega bivanja v Pragi razna poročila o omenjenem Jenkovem opusu. Tako so pisale

»Novice« 1. decembra 1869 (str. 396), da je Jenko »v ličnem iztisu na svitlo dal snopič srbskih, hrvatskih in slovenskih pesem za moški zbor in jih posvetil knezu srbskemu Milanu Obrenoviću III. (pravilno Mihajlu, op. pis.). Ta vest, ki pravi med drugim tudi, da gre Jenko »za leto in dan v Prago«, še hkrati dokazuje, da je op. 4 izšel že pred Jenkovim odhodom v Prago in torej ne v času njegovega praškega študija. O op. 4 so »Novice« leta 1870 (str. 12) prinesle obsežno poročilo, kar so seveda storile neposredno po izidu omenjene zbirke in ne skoraj dve leti kasneje, kot bi sklepali, če bi veljale Vavknove trditve. K istim sklepom vodijo tudi razna druga poročila (D 1870/200, Z 1870/47, LMS za 1869, 281), iz česar izhaja, da je Jenkov op. 4 izšel nekje v drugi polovici 1869. V ta namen je Jenko tudi potreboval omenjeni predujem Beograjskega pevskega društva. Povsem jasno je torej, da E. Vavknove domneve, po katerih naj bi se Jenko napotil v Prago že konec julija ali v začetku avgusta 1868, »ne da tam študira, temveč da uredi čimprej svoje račune s tiskarno, ki mu je tiskala op. 4«, niso utemeljene. Enako ni utemeljen sklep, da je omenjeno pismo pisal Jenko Andreju Vavknu avgusta 1868. To pismo (izvirnik hrani prof. E. Vavken) ni bilo datirano, kot ni bilo pismo Pfeiferju. Jenko ga je gotovo napisal nekje v letu 1870, saj se nanaša na gmotna vprašanja, podobno kot pismo Pfeiferju, in pa na vprašanje op. 5, medtem ko na op. 4 le posredno. E. Vavken tudi domneva, da je bil Jenko v Pragi že pred 1868. Zdi se mu, da »ravno to, ker niti z besedico ne omenja svojega potovanja v Prago in svojih vtisov v češki prestolnici, govori za to, da mu je bila Praga že od prej znana«. Ta domneva ne prepričuje, posebej ne zato, ker so Jenku v omenjenem pismu na misli povsem drugačne, žive skrbi, ne pa vtisi o zanimivostih s potovanja ali iz Prage. To pismo je verjetno nastalo ob koncu Jenkovega praškega bivanja, kar sklepamo iz vsebine. Takrat pa so se mu začetni vtisi gotovo že zelo oddaljili. K temu prim. Kalan P., Iz življenja Davorina Jenka, Življenje in Svet, XIX, 137 ss.

[3] Prim. Kalan P., isto; Zapisnik akademskega društva »Slovenija« za 1869—1870, NUK, Ljubljana.

[4] Prim. Josipa Stritarja Zbrani spisi, 1888, VI, 348; Rakuša Fr., isto, 157. Enake podatke navajajo tudi mnogi drugi viri, ki so sledili Rakuševim navedbam. Zanimivo je, da jih Jenko, ki jih je gotovo poznal, nikoli ni ovrgel ali pojasnil, dopolnil ali osvetlil.

DOKONČNA USTALITEV

Ko se je Jenko vrnil v Beograd, se je povsem ustalil med Srbi in odslej ostal med njimi več desetletij. Z Beograjskim pevskim društvom je sklenil novo pogodbo, ki je določila, da »mu se stavi u dužnost da po potrebi dirigira društvo, i školu za pripravnike da drži dva put na nedelju«. Društvo je bilo v težavnem gmotnem položaju in je svojemu zborovodji naročilo, da se potrudi in pripravi do novega leta »besedo« in če je le mogoče, v postnem času tudi koncert. Od tega si je obetalo dobre dohodke in takó tudi izboljšanje trenutne situacije. Jenko je zagotovil, da bo pripravil društveni koncert in določen je že bil spored. Kmalu zatem je sicer začel delati tudi v beograjskem Narodnem gledališču,

vendar je bil v Beograjskem pevskem društvu zelo aktiven. Celo to razberemo iz sejnih zapisnikov, da se je lotil popravljanja napačno prepisanih skladb in skrbel za izpopolnjevanje društvene notne knjižnice. Ko je bil od 1. junija do 1. septembra 1871 na dopustu, ga je društvo naprosilo, da nabavi zanj na potovanju »valjanih komada, kako za pevanje tako i za glasovir«. Eno in drugo je bilo potrebno za prihodnje koncerte in Jenko je lahko prinesel skladbe bodisi iz Ljubljane bodisi z Dunaja.

Odkar je začel Jenko delati v Beograjskem pevskem društvu pa vse do začetka leta 1872 društveni sejni zapisniki nikjer ne omenjajo, da bi bila med njim in društvom kakršnakoli nesoglasja. Zapisnik izrednega občnega zbora iz leta 1877 pravi, da je bila v letu 1867 v društvu nekaka apatija, »takva, da se prosto ništa nije radilo ni napredovalo, jer se pevalo ono što je bilo, i to bez volje«. Vendar za to stanje ni bil kriv Jenko, marveč notranja trenja med posameznimi, ideološko različno usmerjenimi skupinami pevcev in odbornikov. Vse to ni zniževalo le voljnosti pevcev, ampak tudi samega Jenka. Ko so se razmere spet uredile, je pevski zbor znova oživel in začel spet napredovati. V tem kritičnem času so torej bili odnosi med Jenkom in društvom najboljši in jih niso kalili nobeni spori.

Prvič sta si prišla navskriž Jenko in društvo v februarju leta 1872, ko je Jenko zahteval kontrolo nad delom blagajnika Kuzmana Kuzmanovića. Podrobnosti o razlogih za ta Jenkov nastop niso razvidne iz sejnih zapisnikov. Za Kuzmanovića pa se je zavzel Todorović in oba, Todorović in Kuzmanović, sta hotela izstopiti iz odbora, češ da je Jenkova zahteva izraz nezaupanja. Vendar se je ta stvar mirno uredila. Jenko se je oprostil, ker da ni mislil, da »će se tako uzeti«, društvo pa ni bilo zadovoljno, ker je Jenko mimo odbora »raspolagao sa izdavanjem ulaznica i rasporedom na večernoj zabavi 13 Januara«. Iz tega sklepamo, da si je Jenko prilastil dokajšnje kompetence ne le z umetniške, ampak tudi z organizacijske strani. Moral je ravnati precèj svojevoljno, kar nas spričo tega, da je bil tudi že poprej takšen, ne preseneča. Odbor pa se s tem ni strinjal. Konflikt se je sicer poravnal, začelo pa je kaliti nesoglasje, ki se je od tega trenutka dalje vedno bolj večalo. Društvo je še nekaj časa na videz nemoteno nadaljevalo svoje delo, zlasti

ker je Jenko pripravljal »svečani koncert«, na katerem je sodeloval tudi tenorist Gavra Janković.

Nov, ostrejši spor pa je nastal julija istega leta, ko je bil sklican izredni društveni občni zbor zato, da izdela spored za koncert 10. avgusta, a »imeno zbog nesuglasja, što g. Jenko želi da se peva slovenska himna, a mnogi bi članovi želeli, da se mesto toga peva kakva srpska pesma«. Šlo je za Jenkovo »Molitev«, ki je bila na koncertnem sporedu kljub temu, da je bila večina članov odbora proti. Ta spor je imel globlje ozadje kot spor v februarju. Zelo je vplival na zaostritev odnosov med delom odbornikov in Jenkom. S tem, da se je prenesel na idejno podlago, se je seveda še bolj napel. Odbor se je začel mešati v osnovne Jenkove pravice, se pravi v izbiro in določanje sporeda, kar je bilo vedno kompetenca dirigenta. Podobno je nekoč Jenko doživel v Pančevu, ko se je razpoloženje prav tako ostrilo z obeh strani. V beograjskem primeru je bil spor toliko bolj delikaten zaradi nasprotovanja »Molitvi«, tako imenovani »Slovenski« ali »Slovanski himni«. V tem Jenko ni videl le negodovanja nasproti svoji osebi, marveč nasproti slovenski glasbeni tvorbi nasploh. Ali je bilo takšno pojmovanje na mestu ali ne, je drugo vprašanje. Nanj ne bi mogli odgovoriti pritrdilno, ker je bržkone bila po sredi Jenkova oseba. Kot se je to pogosto dogajalo in se še dogaja, je tudi Jenko na koncertih, ki jih je sam pripravljal in vodil, zelo forsiral svoje skladbe. To se je najbrž odbornikom upiralo, vendar je v Jenkovi razlagi dobilo še bolj negativen značaj, ker je bil Jenko nasproti odboru vidno nerazpoložen. Tako je videl v vseh njegovih ukrepih, naj so bili naperjeni proti njemu ali ne, ost proti sebi.

Prikazano nasprotovanje »Molitvi« je Jenka užalilo. Njegova prizadevnost v pevskem zboru je znatno popustila, tudi društvenih sej se ni več udeleževal. Naposled se je 16. septembra 1872 celó odpovedal mestu pevovodje, kar mu tokrat ni bilo posebno težko, ker je že bil stalno zaposlen v Narodnem gledališču in mu Beograjsko pevsko društvo ni več bilo edini vir dohodkov. Pa tudi če bi bil, bi verjetno zapustil društvo, ne glede na posledice. Podobno je že svojčas ukrenil v Pančevu. Srednje poti ni poznal in bolj ali manj vsako stvar, ki se mu je zdela važna, je gnal na ostrino. Društvo je Jenkovo odpoved, ki jo je bil najbrž

zelo krepko utemeljil, sprejelo s pripombo, da »mu se na svaki navod iz njegove ostavke odgovori i da se opovrgnu i odbiju njegova napadanja na odbor i pojedine odbornike«. Škoda le, da se tekst te Jenkove odpovedi ni ohranil. Gotovo bi zanimivo posvetil v odnose, ki jih je imel Jenko z Beograjskim pevskim društvom, in osvetlil mnenje, ki ga je skladatelj imel o posameznih vodilnih odbornikih. Ker je Jenko vzel plačo za nekaj mesecev naprej — to je bila često njegova navada —, je odbor zahteval, da je treba še med letom pripraviti kako »besedo« ali koncert, zdelo pa se mu je potrebno, da »se pevači pozovu da se vidi da li će moći još neko vreme sa g. Jenkom ići«. Tako Jenku ni preostalo drugega, kot da še pripravi, kar so od njega zahtevali. Ali je to izvršil ali ne, pa iz sejnih zapisnikov ni videti. Tudi namestnika so mu že določili. Bil je to neki Melher, ki je menda ponudbo sprejel, vendar novih dolžnosti očividno ni začel izvrševati. Komaj tri mesece kasneje je namreč izjavil, da »mesta ne može primiti«, svojega stališča pa ni obrazložil. Najbrž ni bil sposoben, gotovo pa še zdaleč ne toliko, kolikor je bil Jenko. Zato so mesto pevovodje ponudili tudi takratni beograjski glasbenici Dragi Dj. Milovanović, za katero pa prav tako ni znano, kako je opravljala to nalogo, če jo je sploh sprejela. Po vsem sklepamo, da so potem, ko so tako odločno sprejeli Jenkovo ostavko, v Beograjskem pevskem društvu pogostoma menjavali zborovodje. Seveda na ta način pevski zbor ni mogel uspevati in napredovati. Noben izmed zborovodij, ki bi naj nadomestil Jenka, se strokovno ni mogel meriti z njim, ne ko je Jenko prvič zapustil društvo — v celoti ga je do dokončnega odhoda šestkrat! —, ne kasneje. V tem času je bil med Srbi in posebej v Beogradu edini kvalitetni pevovodja in tega se je tudi zavedal. Prav to pojasnjuje njegove energične nastope v Beograjskem pevskem društvu. Le-to je sicer kdaj pa kdaj skušalo biti tudi brez njega. Vedno pa se je pokazalo, da mu je nujno potreben in vedno znova so ga klicali nazaj.

Ena izmed Jenkovih lastnosti, ki za združenja, v katerih je deloval, ni bila posebno simpatična, je bila nestalnost. Tudi ta je potekala iz njegovega značaja in prenaglega temperamenta ter jo poznamo že od prej. Manifestirala se je tudi v času Jenkovega delovanja v Beograjskem pevskem društvu, še preden se je zaposlil v Narodnem gledališču.

Kasneje pa je bila še pogostnejša, četudi Jenko gmotno ni bil več toliko odvisen od Beograjskega pevskega društva in četudi delo v Narodnem gledališču v prvih letih ni bilo povsem zanesljivo. Naj spomnim, da je bilo beograjsko Narodno gledališče od julija 1873 do marca 1874 zaprto in v tem času je tudi Jenko ostal brez plače. Takrat so mu bili dohodki s strani Beograjskega pevskega društva zelo dobrodošli. In vendar mu ne bi bili mar, če bi ga kak spor za neko razdobje spet izločil iz društva!

Če ne bi upoštevali vedno pogostnejših sporov, ki so se idejno iz leta v leto ostrili, bi že sama nestalnost Jenkovega delovanja zadoščala, da bi se Beograjsko pevsko društvo začelo razgledovati za novim, sposobnim pevovodjem. Zdaj, ko sta se družila dva tako tehtna činitelja, pa je bila ta potreba še bolj živa. Takega človeka pa je bilo treba najti in vzgojiti, se pravi, poslati v tujino, da bi si tam pridobil vse tehnične vednosti in bi lahko vzorno pripravljen stopil na Jenkovo mesto. Ni šlo le za to, da se najde za Jenka formalno nadomestilo. Potrebovali so enakovredno nadomestilo, osebnost, ki bi hkrati lahko neposredno vplivala na nadaljnjo rast pevskega zbora. Kot bomo videli, je šlo še za mnogo več.

Ker spočetka samo ni zmoglo, je Beograjsko pevsko društvo vplivalo, da so cerkveni krogi poslali v Prago študirat nekega Pešića, ki bi naj potem koristil v obeh smereh. Ta je bil menda zelo nadarjen, pa je čez nekaj časa v Pragi umrl.[1] Zdaj v Beograjskem pevskem društvu spet niso imeli možnosti, da bi v doglednem času dobili stalnega in ustreznega zborovodja. Kmalu nato je pritegnil nase pozornost mladi Steva Stojanović-Mokranjac, ki ga je Beograjsko pevsko društvo sprejelo za rednega člana že jeseni leta 1873 »kao dobrog pevača i svirača« kljub temu, da je še bil gimnazijec. Ta se je očividno dobro obnesel. Ko je leta 1875 Beograjsko pevsko društvo ustanovilo pripravljalno šolo, v kateri naj bi se izobraževali bodoči redni društveni člani-pevci, je vodstvo te šole že bilo poverjeno Mokranjcu potem, ko je Jenko ponudbo odklonil. Bil je drugod preveč zaposlen, da bi se posvečal še temu delu, hkrati pa je cenil Mokranjčeve sposobnosti in mladega pevca ter glasbenika sam priporočil. Tudi v Beograjskem pevskem društvu so ga vedno bolj cenili in začeli stavljati

vanj vse svoje upe in nade. Mokranjac je polagoma začel Jenka tudi nadomeščati. Tako je bilo 28. aprila 1876 sklenjeno, da se priredi koncert v korist društva in se Jenka naprosi, da bi ga pripravil brez nagrade. Morda so že vnaprej vedeli, da Jenko tega ne bo hotel storiti in so želeli dati priložnost mlademu Mokranjcu, da bi pokazal, kaj zmore. Zanimivo je namreč, da so s tem računali, sicer ne bi sočasno pripomnili, da »g. Steva Mokranjac, član družine primi to na sebe, pa će mu odbor, prema prihodu dobivenom na zabavi, a prema potrebama družinskim, dati nagradu za njegov trud« v primeru, če Jenko ne bi sprejel odborovega predloga. Tako se je tudi zgodilo. In ko je Jenko zares in poslednjič prekinil z Beograjskim pevskim društvom, je postalo vprašanje društvenega zborovodje aktualno bolj ko kdaj prej. Takrat se je Beograjsko pevsko društvo odločilo, da pošlje Mokranjca študirat glasbo v tujino in mu v ta namen poleg svoje podpore poskrbi še druge.[2] Če ne bi bilo trenj z Jenkom in če ne bi odšel iz Beograjskega pevskega društva, bi se vprašanje srbskega pevskega kadra še temeljito zavleklo. S tem verjetno ne bi bila dana Mokranjcu možnost, da bi se sistematično izobraževal v tujini. Četudi nehote in spričo vzdušja, ki je nastalo med njim in Beograjskim pevskim društvom ter postalo nevzdržno za nadaljevanje Jenkovih prizadevanj v tem okviru, je k temu prispeval prav Jenko. Istemu Jenku se ima zahvaliti Mokranjac za osnovno glasbeno izobrazbo, ki jo je dobil od njega v pevskem zboru Beograjskega pevskega društva, toliko bolj, ker mu je Jenko vedno bolj prepuščal svoje delo in ga verjetno vanj uvajal s tem, da mu je strokovno nudil več ko drugim, se zanj zanimal bolj kot za tiste, pri katerih ni opazil tolike volje in nadarjenosti za delo. S tem je Jenko zavestno ali podzavestno, hoté ali nehoté vplival na celotni srbski glasbeni razvoj, posebej še na srbsko zborovsko reprodukcijo, ki se v tem razvojnem obdobju ni več mogla zadovoljiti z enim samim sposobnim pevovodjom. Že to dejstvo sámo je sililo k neki rešitvi, z njim pa ideje, ki jih je hotelo v svoji kulturni, programski politiki uresničiti Beograjsko pevsko društvo. Slednjemu je še vedno bilo pred očmi to, kar je učil Kornelij Stanković in se je štelo za poklicano, da njegove ideje, njegovo poslanstvo varuje ter ga prej ali slej tudi realizira. Spori med

Jenkom in Beograjskim pevskim društvom so razvoj v tej smeri zelo pospešili. In ni prav nič nerealno, če domnevamo, da ni bil Jenko edini krivec teh sporov, marveč da so mnogo prispevali tudi posamezni vodilni ljudje iz Beograjskega pevskega društva, ki jim je bilo na tem, da se čimprej rešijo Jenka, v katerem niso gledali neposrednega nadaljevalca Stankovićevih idej. Morda so verjeli, da bo kriza povzročila izhod iz zagate, ki se je zdel trenutno neizvedljiv. Niso se motili in v tej domnevi so najbrž odnose z Jenkom še bolj napenjali in umetno povzročali ali iskali vzrokov, ki bi jih še bolj zaostrili. Bilo je tako, kot se največkrat zgodi. Prelomi pokažejo nove možnosti, ki jih zahtevajo potrebe po nujni rešitvi. Tudi če se zdi, da nikjer nič ne kaže, se nekaj vendarle pokaže. In ko mislimo najbolj, da za koga ni nadomestila, se vendar najde. V tem primeru so našli nadarjenega Mokranjca. Kaj je to pomenilo za nadaljnji srbski glasbeni razvoj, bomo še imeli priložnost spoznati. Tisti, ki so v Beograjskem pevskem društvu prisegali samo na Jenka, niso imeli prav, kot ne bi imeli oni, ki bi prisegali samo na Mokranjca. Mokranjac ali kdorkoli enako sposoben glasbenik je bil srbski glasbeni umetnosti razvojno potreben, ne da bi v zvezi s tem nastopilo vprašanje nadaljnjega dela Davorina Jenka. Potrebna sta bila oba iz preprostega razloga, ker en sam človek ni mogel združevati v sebi vseh glasbenih funkcij in v zadostni meri dati srbski glasbi tistega razmaha in poleta, kot ga je ta morala dobiti, če se je hotela vzporediti z evropsko tvorbo in pristoriti to, kar je srbska kultura v svoji preteklosti na tem področju nujno zamudila.

Jenkov odhod iz Beograjskega pevskega društva še v letu 1873 ni dozorel. Zato je društvo takrat še popuščalo. Sejni zapisnik iz tega časa pravi, da je Jovan Smudja (Smuća) »kao opunomoćeni član od društva ugovarao sa Jenkom, da se on opet primi učiteljstva«. Jenko je v to privolil, vendar s pogojem, da se bodo pevci redno udeleževali vaj. Ni pa zahteval redne plače, ampak polovico čistih dohodkov od koncertov, »besed«, zabav in drugih prireditev, seveda le od tistih, ki jih pripravi sam. Društvo je po daljšem obotavljanju te pogoje sprejelo, češ da so v skladu z njegovimi interesi. Tako se je Jenko spet vrnil v društvo in ko je prisostvoval prvi odborovi seji v oktobru

istega leta, je zahteval, da se mu prečita zapisnik seje, na kateri so razpravljali o njegovi vrnitvi. Pripomnil je, da je privolil na polovico vsega in ne le čistega dohodka. Tudi na to je moralo društvo privoliti v sili, vendar je želelo, da »u slučaju, ako se ne bi moglo iz one društvene polovine isplatiti ceo trošak, onda da g. Jenko sa svojom polovinom pritekne u pomoć društvu, u koliko ustrebalo bude«. Na isti seji je bilo sklenjeno, da se Jenku določi honorar v primeru, da bi prireditev šla v korist kakega drugega umetnika. Prav v tem razdobju je bil Jenko brez drugih dohodkov in je najbrž zato tako vneto vztrajal na svojih zahtevah, kolikor so se nanašale na gmotna sredstva.

Spet se je z vnemo lotil dela in pripravljal »besedo«. In ko je Narodno gledališče spet začelo z delom ter se je Jenko gmotno opomogel, se je pokazal širokosrčnega nasproti Beograjskemu pevskemu društvu. Ne da bi zahteval določeni delež od dohodkov, je izjavil, da je pripravljen usposobiti pevski zbor za kako zabavo, ki bi mogla izboljšati finančno stanje društva, zlasti po velikih izdatkih, ki jih je imelo za koncert 6. aprila 1874. Jeseni tega leta je spet privolil v pogoje, pod katerimi je deloval poprej, vse dotlej, dokler ne bi društvo uredilo svojega materialnega stanja. Šele tedaj naj se mu spet določi sistematična plača. Izkazal se je torej zelo voljnega in to je seveda ugodno vplivalo na obojestranske odnose.

V začetku leta 1875 je bilo sklenjeno, naj ostane glede Jenkove plače pri starem, se pravi, da bo dobival polovico dohodkov, ker da društvo še ne more dajati stalne plače. Jenko pa naj bi bil dolžan »u ovoj godini prirediti u čistu korist družinsku besedu ili koncerat i to onda, kad družina za dobro nadje«. S tem Jenko sicer ni soglašal, privolil pa je v to kljub vsemu, češ da »i to učini, ako bi družina došla do takve oskudice, da nema čime da namiri svoje potrebe«. Požrtvovalno se je udejstvoval dalje in še v istem mesecu je sporočil, da je društvo sposobno za prireditev »sela«, ki je bilo nov izraz za dosedanjo »besedo«.

Sožitje je trajalo razmeroma dolgo razdobje. Vendar pa so se pojavila nova nasprotja. Ko je namreč Jenko 8. marca 1875 predložil spored društvenega koncerta, ga je odbor sprejel z izjemo slovenske pesmi »Triglav«. Sklenil je sporočiti »horoupravniku g. Jenku, da istu zameni sa kakvim

našim narodnim pesmama«. Ta sklep se načelno povsem ujema z onim iz leta 1872, ki se je tikal »Molitve«. Jenka je gotovo zelo vznevoljil, četudi anali Beograjskega pevskega društva o tem ne povedo ničesar. Bil je povod novi odpovedi, ki jo je Jenko dal na mesto zborovodje mesec dni zatem »zbog nekog nemilog dogadjaja sa g. St. Todorovićem«, ki je vztrajal, da mora ali on ali Jenko iz društva. Jenkova odpoved ni bila sprejeta, Todorović pa je nekaj mesecev nato res odstopil in na občnem zboru 23. oktobra 1875 je postal novi predsednik Beograjskega pevskega društva znani pesnik, filozof in politik ter eden izmed pomembnih članov srbskega mladinskega gibanja Milan Kujundžić. Vse to je neprijetno vplivalo tako na Jenka kot na celotno delovno ozračje v društvu. Za Jenka je bil ta dogodek toliko bolj kočljiv, ker so se osebna nasprotja med njim in Todorovićem ter nekaterimi njegovimi somišljeniki sprevrgla v borbo proti Jenkovemu umetniškemu delu, proti njegovim umetniškim vodilom in nazorom.[3] Pred tremi leti zaplojeno seme je torej ugodno klilo in posledice tega so postajale vedno izrazitejše. Čutilo pa jih je poleg Jenka najbolj društvo samo, ki pod takimi pogoji in v takem razpoloženju ni moglo prav rasti in se razvijati tako kot nekoč. Jenko je sicer ostal zborovodja tudi še zatem, ko se je na predsedniško mesto spet vrnil Todorović. Vendar v svojem delu ni več kazal tolikega zanimanja, še manj najbrž tudi zaradi tega, ker je pevski zbor v vsej drugi polovici leta 1876 zaradi vojne s Turčijo bolj ali manj počival. Jenko se tudi ni strinjal z zabavami, ki so bile združene s plesom in na katerih je imel pevski zbor le postransko vlogo. Njegovemu stališču so se pridružili tudi nekateri drugi odborniki in člani pevskega zbora.

V začetku leta 1877 je Beograjsko pevsko društvo spet začelo redno delovati. Jenko je pripravljal »selo« in soglašal, da mu društvo izplača za honorar polovico čistega dohodka, »uzimajući u obzir hrdjavo stanje društvene blagajne, koje je i njemu vrlo dobro poznato«. To njegovo stališče je bilo še posebej razumljivo zato, ker so bili dohodki prireditev Beograjskega pevskega društva v prvih mesecih leta 1877 namenjeni srbskemu prebivalstvu, ki je v omenjeni vojni utrpelo veliko škodo.

Manj naklonjen pa se je izkazal Jenko Todorovićevemu predlogu, da bi se zvišalo število letnih »besed« oziroma »sel« in bi se tako ustvarili materialni pogoji za vzdrževanje društvenega gojenca, ki bi se posvetil glasbenemu študiju v tujini. V ta namen je Todorović predlagal, da se dá Jenku mesečna plača. Ta predlog je odbor tudi sprejel in določil, da se Jenku plača »za njegov trud oko obučavanja članova u pevanju 120 talira«, počenši s 1. marcem leta 1877. O tem naj se Jenko obvesti in naj odgovori, ali s tem soglaša ali ne, in če ne bo ničesar odgovoril »smatraće se da nepristaje«. V tem primeru naj po sklepu odbora reši zadevo izredni občni zbor.

Ta Todorovićev predlog in odločnost, s katero je bila formulirana Jenkova zadeva, sta bila več ko očividna. Jenko je vedel, da gre v nakazanem primeru konkretno za Mokranjca, in temu naj bi posredno tudi on prispeval svoj delež s tem, da bi se odrekel honorarja, ki bi mu pripadal od prireditev Beograjskega pevskega društva. Razumevanje za ta res pohvalen smoter bi bilo z Jenkove strani nedvomno nekaj pozitivnega, posebno še zaradi tega, ker je šlo za Mokranjčev študij v tujini. Tega Mokranjca je Jenko sam zagovarjal in mu posvečal pozornost in tudi Mokranjac se je zavzel za Jenka, ko so napadali njegove umetniške nazore in principe. Zelo verjetno bi Jenko tudi pokazal razumevanje, če predloga ne bi sprožil Todorović in iz njega ne bi bilo jasno, da gre za obračunavanje z Jenkom v nameri, da se z Mokranjcem iznebi Jenka. Tako pa Jenko v Todorovićev predlog ni privolil in cela stvar je bila prepuščena izrednemu občnemu zboru.

Zadeva okoli Todorovićevega predloga in Jenka se je zgostila. Treba je priznati, da je bila s Todorovićeve strani vzorno pripravljena, Jenko pa je bil zaradi mržnje, ki jo je čutil do Todorovića, toliko naiven, da tega ni sprevidel. Začelo se je namreč široko razpravljanje, ki je daleč prešlo meje problema in je poseglo ne le v njegovo delovanje v Beograjskem pevskem društvu, marveč tudi v njegove odnose do ideologije društva in v pomen, ki naj bi ga imel v okviru srbskega glasbenega življenja. Na izrednem občnem zboru 6. marca 1877 so v tej smeri padale izjave, ki so še mnogo kasneje odmevale v srbskih kulturnih krogih in so se neposredno dotikale vprašanja ocene Jenkovega dela za

srbsko glasbo. Za zdaj se omejimo le na nekatera manj važna vprašanja, ki so predstavljala navidezno jedro problematike ter so se nanašala na razpravljanje odborove seje dne 1. marca istega leta, ko se Jenkovo delo še ni vrednotilo z vidika idej, ki jih je vedno bolj hotelo uveljavljati Beograjsko pevsko društvo.

Izredni občni zbor je potrdil željo in težnjo društva, da se sposoben, nadarjen mladenič pošlje na glasbeni študij v tujino. Todoroviću je bil edina ovira Jenko, za katerega je dvomil, da bi privolil v njegove predloge, vendar je le dopustil, da bo Jenko soglašal, »osobito što on neće dugo živeti, pa bi trebalo da i on dobije naslednika«. Temu je še dodal, da Jenku »ne treba da je krivo što će se još ko obrazovati i njega nasljediti«. Ob taki formulaciji bi vzkipel še kdo drug in ne le Jenko, ki je bil takrat še mlad ter šele v vzponu svojih osebnih in umetniških sil. Koliko je bil upravičen drugi del omenjene Todorovićeve formulacije, je vprašanje. Če bi se oprli na dejstvo, da umetnike in tudi glasbenike kdaj pa kdaj res obvladuje zaverovanost vase, prizadevanje, da blestijo sami in ne dovolijo nikomur, da bi se jim približal, bi imel Todorović prav. Kakor se ni mogoče strinjati z načinom, ki se ga je poslužil v svojih izjavah Todorović in v njem pokazal svoje nerazpoloženje proti Jenku, pa vendarle moramo ugotoviti, da je v nečem imel prav, namreč v zagovarjanju potrebe po glasbenih kadrih, ki se je čedalje bolj stopnjevala. To dokazuje že omenjeni primer Pešića, pa tudi Toše Andrejevića, ki ga je na glasbeni študij v tujino poslala srbska vlada. V tej odločitvi je gotovo sodeloval tudi Jenko, ki je bil takrat že zdavnaj priznana osebnost srbskega glasbenega življenja ter so ga povsod vpraševali za nasvet. Ni dvoma, da so ga tudi v tej zadevi, ki ji je govoril v prid, kot kaže rešitev. Ta primer ne bi potrdil Todorovićevih domnev, da bi Jenko nasprotoval razširitvi srbskega glasbenega kadra, kot najbrž ni in ne bi v nobenem drugem primeru, kadar in kjer ne bi čutil zakulisnih nasprotij s strani Todorovića ali katerega drugega svojega nasprotnika. Omenjeni Andrejević pa ni bil človek, s katerim bi Beograjsko pevsko društvo moglo računati in z njim reševati svoje probleme. Todorović je izjavil, da mu je »kazao u oči da on ume vrlo lepo u vijolinu svirati i ništa više«. Nadaljeval je, da je Dragomira Kran-

čevića, ko je ta študiral na Dunaju, Kornelij Stanković poljubil na čelo in dejal: »Ovo će biti moj naslednik«, pa »se je prevario, jer Krančević postao je čuveni virtuoz, ali nasljednik Stankovićev u radu muzičkom za nas nije do sada ništa uradio«. Po Stankovićevi smrti je društvo čestokrat razmišljalo o zborovodji, ki bi prevzel dediščino tega pomembnega ideologa, pa vedno zaman. Ni imelo sreče. Eden je umrl, drugi se je usmeril povsem drugam, le ne v zborovodstvo in kompozicijo. Šele Mokranjac je dal slutiti, da bi lahko postal osebnost, o kateri je sanjalo Beograjsko pevsko društvo.

Članom izrednega občnega zbora je bilo jasno, da je slej ko prej nekoga spet treba poslati v tujino, da se tam glasbeno izobrazi. Vendar jim je bilo kljub zelo ostri, v marsičem preostri, neobjektivni kritiki Jenkovega dela v društvu in njegovega pomena v srbski glasbeni kulturi, enako jasno tudi to, da bi utegnilo priti do razpada društva, »ako nas Jenko ostavi«,[4] saj bi bilo za razdobje, ki je potrebno, da se kdo usposobi za nadaljevanje Jenkovega dela, težko najti ustreznega zborovodjo. Živojin Bogdanović je opozoril na to, da je Jenko »jedini čovek, koji je ovde i koji će nam trebati«. Želel je, da se vse to pri odločanju glede Jenkove zadeve upošteva.

Jenko na predloge in sklepe, ki so bili sprejeti, sploh ni reagiral. To potrjuje tudi sejni zapisnik z dne 7. marca 1877, ki pravi, da Jenko na vprašanja društva sploh ni odgovoril, tudi ne na tisto, ki se je tikalo višine plače. Še vedno so ga torej hoteli za pevovodjo, četudi nekateri tega niso želeli in čeprav je nasprotoval Todorovićevim predlogom. Ker ni odgovoril, je odbor domneval, da Jenko z njegovimi predlogi ni zadovoljen, »pa iz prizrenja na dojakošnje usluge koje je ovom društvu učinio, uvećava odredjenu platu od 120 na 150 talira godišnje«. To svoje najnovejše stališče, s katerim je hotel zadovoljiti Jenka in ga pritegniti k ponovnemu sodelovanju, je svojemu dosedanjemu dirigentu sporočil s prošnjo, da mu kar najhitreje javi svojo odločitev. To je Jenko tudi storil. »Zbog slabosti svog zdravlja« je dal odpoved, ki jo je odbor sprejel, »pošto mu je plata povećana, a veću mu ne mogu dati, dok interesi društva ne dozvoljavaju da mu se plaća polovina prihoda«. S tem je Todorović dosegel, kar je hotel doseči že nekaj let.

Zdaj je Jenko za vselej prekinil službeno razmerje z Beograjskim pevskim društvom. Seveda je treba naglasiti, da je bilo vprašanje prejemkov, ki se zde osrednji vzrok spora, le postranskega pomena. Bilo je le povod za dokončno odločitev. Da se je Beograjsko pevsko društvo tega zavedalo, je treba in mogoče odgovoriti pritrdilno. Potek omenjenega izrednega občnega zbora namreč dokazuje, da je določena skupina odbornikov in ostalih članov društva po vsej sili hotela doseči Jenkov odstop, se oddaljila od na videz glavnega problema in razpravljanje zaostrila v ideološko smer.

Spiro Kalik pravi v svoji »Spomenici«, da se je Jenko tudi po 6. mancu 1877 »opet vratio u Društvo ali samo na kratko vreme«, kar verjetno ne drži. Sejni zapisniki o tem ne povedo ničesar. Tudi formalno Jenko ni več maral ostati v društvu. Stalne plače ni dobival in tako ni bil po nobeni strani vezan, da bi morda še kak mesec opravljal službo zborovodje. Pač pa poročajo sejni zapisniki, da mu je bil za namestnika določen Mokranjac na isti seji, na kateri je odbor sprejel Jenkovo odpoved službe. Tega Kalik v omenjeni »Spomenici« ne navaja. Ali je Mokranjac sprejel ponujeno mesto ali ne, iz nadaljnjih sejnih zapisnikov ni razvidno. Kaže, da ga ni, kajti že 29. aprila — in ne šele 3. maja 1877 kot navaja Kalik — je bil izbran za pevovodjo Melher. Zakaj ni Mokranjac nastopil funkcije zborovodje, je nekoliko težko reči, ker manjkajo potrebni viri. Morda se ni strinjal z ugovori nasproti Jenkovemu umetniškemu delu, ki ga je zelo pozitivno vrednotil, morda se mu je zdel akt, s katerim so ga postavili za zborovodjo, v tem trenutku, neposredno po Jenkovem odstopu, le nekoliko preveč sovražen, oseben in premalo upoštevajoč delo, ki ga je Jenko opravil za Beograjsko pevsko društvo in tudi zanj, Mokranjca. Dejstvo je vsekakor, da je bil v Beogradu, ko je Jenko odstopil, in da bi bil sposoben prevzeti Jenkovo delo v tej sili, ki je nastala, pa tega menda ni storil. Tudi Melher ni ostal dolgo na mestu zborovodje. Prav kmalu ga je nadomestil učitelj glasbe Stevan Šram, ki je imel precej vpliva na beograjsko glasbeno življenje in se je uveljavljal tudi kot zborovodja in skladatelj. Šram je bil pevovodja Beograjskega pevskega društva do 6. julija 1881, ko ga je začasno do prihoda Josifa Marinkovića nadomestil Pera Dimić.

Odkar je bil Jenko zaposlen v Narodnem gledališču, se za zborovodsko delo ni več zanimal tako intenzivno kot poprej. To ilustrira njegovo udejstvovanje v Beograjskem pevskem društvu, pa tudi dejstvo, da se je po letu 1877 le še zelo malo posvečal temu delovnemu področju, čeprav se mu ni odtegoval. Tako je bil leta 1882 izvoljen za predsednika »Pevačke družine Davorije«, kakor se je ta preimenovala iz nekdanje »Crkvene pevačke družine« (Srpske novine, 1882, 1524). Kot zborovodja pa v njej ni deloval. Za ta čas se namreč imenuje kot zborovodja pevskega društva »Davorije« gimnazijski učitelj glasbe Petrik. Pet let kasneje je Jenka zaprosilo »Žensko pevačko i muzikalno društvo«, da »se primi upravljanja njihovim horom, kao zamenik stalnom koji otsutstvuje« (Srpske novine, 1887, 242). Ali je Jenko to ponudbo sprejel, ne moremo potrditi. Potrebni viri spet manjkajo. Poslej pa kakršnihkoli vesti o njegovem delu v pevskih društvih ni več najti.

S krajšimi presledki, ki so jih povzročale ostavke in praški študij, je trajalo Jenkovo delo v Beograjskem pevskem društvu polnih dvanajst let. Najbolj občutno ga je v njem oviralo nesoglasje s Todorovićem, za katerega se nujno vprašamo, kaj neki ga je povzročilo. Ko skušamo rešiti to vprašanje, ne smemo predvsem pozabiti, da je bil Todorović, po glavni stroki sicer slikar, ki je ogromno slikal, idejni predstavnik dunajskega akademizma, stilno romantični klasik, po pomenu brez večjega vpliva; bil pa je tudi koncertni pevec. S Kornelijem Stankovićem kot pianistom je v tej vlogi obiskal vsa večja srbska mesta in Stanković mu je bil nekak glasbeni mentor. V Beogradu je tudi odprl brezplačno privatno šolo za slikanje, petje in gimnastiko ter jo držal vse do leta 1863. Razen tega je bil vodilna osebnost Beograjskega pevskega društva in človek, ki je posegal v vse umetniške panoge beograjskega glasbenega življenja. V glasbi nekoliko razgledan, je najbrž mislil, da more umetniško usmerjati tudi pevski zbor, ki ga je vodil Jenko. Slednji pa je mislil enako in je bil za to vsekakor bolj upravičen od Todorovića. Tako je nujno prišlo do nasprotij, ki so se spričo nepopustljivosti in svojeglavosti obeh osebnosti, Jenka in Todorovića, z leti čedalje bolj razraščale. Naposled so privedle do vprav sarkastičnega sklepa, da je

isti Todorović, ki je nekoč privedel Jenka v to društvo, tega tudi pregnal iz društva.

Omenil sem že, da je bil Todorović glavni pobudnik za uresničevanje Stankovićevih idej v okviru Beograjskega pevskega društva in v srbski glasbi nasploh. To bi bilo povsem v redu, saj je bil Kornelijev prijatelj in tesen sodelavec in Stankovićeve ideje so bile nedvomno takšne, da so zaslužile pozornost srbskih glasbenih krogov. V redu pa ni bilo to, da je Todorović poznal Jenkovo usmerjenost in način njegovega udejstvovanja, ko ga je uvedel v Beograjsko pevsko društvo, pa je kasneje prav to — koliko je bilo objektivno, bomo imeli priložnost še spoznati — iz razlogov osebnega nerazpoloženja uporabil za idejno borbo proti Jenku. Vplival je, da so posamezni člani društva tako imenovana idejna nasprotja pretirano razpihovali, jih umetno razplamteli in jim dali ostrino, ki ni bila le neobjektivna, marveč tudi neokusna.

Kolikor gre za Jenka, ne moremo potemtakem Todorovićev vpliv na vzdušje beograjskega kulturnega življenja oceniti kdo vé kako priznalno. Jenka pa so v njegovem delovanju spremljale tudi druge ovire. Med njimi gotovo niso bila najmanj pomembna trenja med člani pevskega zbora in društva, ki so bolj ali manj vplivala na razvoj kvalitete in jo zmanjševala. Tudi čas sam je bil prepoln nenehnih spopri-jemov med patriarhalnim in naprednim duhom ter ni pospeševal napredka Beograjskega pevskega društva. Stara miselnost je še bila zelo močna in Jenku ni dopustila, da bi neovirano izvajal reforme v organizaciji pevskega zbora in v stilu koncertnih sporedov. Zato tudi ni mogel realizirati mešanega pevskega zbora, kot si ga je prvotno zamislil. Ostalo je pri moškem zboru in tudi sporedi so se določali po potrebah časa, ne pa po nekih načelnih vidikih, ki bi jih usmerjali umetniški nazori, kakor si jih je predstavljal Jenko. Tako se je ta idealist, ki se je le težko vživljal v stvarno življenje, v katerem ne gre vse tako, kot si ta ali oni želi, moral prilagoditi zahtevam društva, ki je iz čisto gmotnih in pa družabnih ozirov poleg resnejših koncertov prirejalo še »besede«, »sela«, zabavne večere s plesom in podobno. Vsemu temu se je sicer upiral, vendar le deloma z uspehom. Največkrat se je zameril, ker je bil premalo prilagodljiv, in to je Todoroviću in ostalim

njegovim nasprotnikom odlično koristilo v borbi, ki so jo vztrajno pa uspešno vodili proti njemu.

Razen tega je še moral včasih kljub svoji doslednosti nihati med obema taboroma, konservativci in mladinci in pri tem paziti, da se ne bi opredelil ne na to ne na ono stran, ampak bi ostal do neke mere nevtralen. To pa je bilo težko, in če je hotel v družbeni strukturi tedanje Srbije umetniško kolikor toliko nemoteno delovati, je moral kdaj pa kdaj dati neke koncesije. Zlasti v začetku svojega delovanja je bil k takemu prilagojevanju na obe strani kar prisiljen. Tako vidimo, da je na eni strani sledil Združeni srbski mladini (Ujedinjena omladina srpska), na drugi pa je moral služiti tudi težnjam vladajočih krogov. Privrženci obeh skupin so bili v Beograjskem pevskem društvu dovolj močni, da jih ni mogel prezreti ne v tej ne v oni smeri. Nič ne dvomim, da je tudi to prispevalo k razpletu omenjenih sporov. Konservativci so ga imeli za preveč naprednega, »omladinci« pa za preveč popustljivega nasprotni stranki. Obojim pa je bil menda preveč nevtralen, ker je hotel ostati nekje v sredi. Resnica je v tem, da je Jenko ostal zvest svoji prvotni vseslovanski orientaciji tudi potem, ko so se je drugi že davno odrekli, lahko rečemo za vse svoje življenje. Če je kdaj zanihal sem ali tja, česar gotovo ni storil lahko, je to storil spričo dejanskih razmer, da bi kljub vsemu izpeljal svojo umetniško nalogo. Kasneje je njegova odvisnost od posameznih nasprotujočih si strank pojemala in postajala toliko manj nujna, kolikor bolj se je utrjeval njegov umetniški položaj. V samem začetku, predvsem v letih 1865—1860 pa je bila nujna in je ni mogel obiti, četudi je v sebi še tako trdno vzdrževal in negoval svojo izhodiščno idejno usmeritev.

Že s teh vidikov Jenkovo delo v Beograjskem pevskem društvu ni bilo nič kaj lahko. Še težje je bilo v umetniškem pogledu. Kljub pripravljalni šoli pevci niso bili dovolj pripravljeni, da bi lahko pozitivno prispevali k razvoju pevskega zbora. Celó sami so menili, da bi društvo dobilo popolnoma drugačen polet, »kad bi se horoupravniku dala prilika, da učini ispit u tome da li su članovi Pevačke družine bar osnove te veštine, t. j. muzike saznali«, pri čemer da bi se »uvidelo da li društvo pojima najtemeljitije osnove muzike«[5]. Sodili so, da bi to bilo zelo koristno. Take preizkušnje pa bi se pevci najbrž branili na vse načine in z vsemi sredstvi, saj

so imeli z njim slaba izkustva. Ko se je leta 1875 ustanovila pripravljalna šola za tiste člane, ki še niso imeli ustreznega glasbenega znanja, in za tiste, ki so želeli vstopiti v pevski zbor, je bilo namreč odločeno, da morajo v to šolo vsi dotedanji redni člani razen Mokranjca in še pet pevcev. To nam vprav klasično dokazuje nizko strokovno raven pevcev, ki pa niti tedaj, ko se jim je nudila priložnost, niso hoteli ustreči prizadevanjem društva, da bi si pod Mokranjčevim vodstvom pridobili potrebne osnovne glasbene vednosti. Že nekaj mesecev nato, ko je šola začela delovati, je namreč tedanji predsednik Milan Kujundžić poročal, da je »pripravnička škola, koju je družina zimus otvorila, prestala, jer je slabo ko posećuje, a i nastavnik ju je napustio«. Mokranjac je sodil, da bi le šestorica pevcev bila sposobna za uspešno sodelovanje v pevskem zboru. Za vse ostale pa je menil, da bi morali nadaljevati s šolanjem, ko bi pripravnica jeseni spet začela delovati. Pet članov, ki jim je Mokranjac začasno odklonil vključitev v pevski zbor, se je pritožilo pri upravi, češ da so bili za redne člane ponovno sprejeti le tisti, »koje je g. Stevo Mokranjac hteo«.[6]

Ko je Jenko odklonil vodstvo omenjene pripravljalne šole, je gotovo dobro vedel, zakaj je to storil. Imel je mnogo neprijetnih izkustev, ki so v tej smeri segale vse nazaj v Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo. Poznal je rezultate takih objektivnih prizadevanj, ki so redno povzročala užaljenost prizadetih pevcev in storila, da so se strnjeno združevali proti dirigentu. Tako je tokrat to delikatno nalogo prepustil Mokranjcu, ki je še bil mlad in prepričan, da bo šlo vse tako, kakor je prav in mora biti. Seveda se je tudi Mokranjac zameril. Vse to pa kaže, kako težko nalogo je imel Jenko v Beograjskem pevskem društvu že brez prej prikazanih sporov. Delati z nekvalificiranimi pevci, ki vrhu vsega niso kazali niti volje, da bi se seznanili z najosnovnejšimi stvarmi, ni bilo ne prijetno ne uspešno. Tako tudi ni mogoče zameriti Jenku, da se svojemu delu ni predajal z največjim veseljem in s posebno vnemo. Nekateri redni člani, ki so bili izobraženi pevci, so to razumeli. Branili in opravičevali so Jenka, ko so drugi napadali njegova umetniška prizadevanja. Izobraževanje potrebnega pevskega kadra je bilo torej težavno vprašanje, zlasti še zato, ker so se »šezdesetih godina u Beogradu osvrtali za onima koji su nosili

violinu, ili učili muziku i nazivali ih ‚ciganima'«.[7] Taka miselnost je obvladovala še nadaljnja desetletja, četudi je polagoma, prav polagoma izginjala. Spričo tega se je bržkone zdelo posameznim pevcem, ki so bili ali so hoteli postati redni člani renomiranega Beograjskega pevskega društva, odveč ali za malo, da bi morali obiskovati pripravljalno šolo. Tako pa je tudi ta borba med starim in novim Beogradom, med staro in novo prihajajočo miselnostjo ovirala Jenkova, pa tudi Mokranjčeva prizadevanja, da bi dvignila društveni pevski zbor na višjo izvajalno raven ter bi priložnostni zbor sčasoma preoblikovala v dobro organiziran, kvaliteten amaterski pevski korpus. Kar se zdaj ni posrečilo ne Jenku ne njegovemu sodelavcu Mokranjcu, so izvedli šele precèj kasneje, deloma pod vodstvom Josifa Marinkovića in še bolj istega — Mokranjca, ki je nekoč zaman napenjal svoje sile, da bi pevce prepričal o potrebnosti osnovne glasbene izobrazbe.[8]

Kljub vsem motnjam, oviram in drugim nevšečnostim, ki so spremljale Jenkova prizadevanja v Beograjskem pevskem društvu, in kljub vsem očitkom, ki so mu jih naslovili nekateri društveni člani, pa je Jenkovo udejstvovanje vendarle rodilo ugodne in pomembne sadove. Te so mu priznali celó njegovi nasprotniki, ki niso mogli preiti dejstva, da je Jenko »radio dosta posle Stankovića«. Njegovo delo pa se ni kazalo le na glasbenih prireditvah Beograjskega pevskega društva v času, ko je tam deloval. Nazorno se je pokazalo tudi kasneje, ko je pod Marinkovićem in Mokranjcem Beograjsko pevsko društvo čutilo in spoznalo, da mu je Jenko dal zelo solidno podlago in ustvaril pogoje za poznejši, vprav sijajni vzpon društvenega pevskega zbora. Odmevalo pa je tudi izven Beograjskega pevskega društva, v mnogih srbskih pevskih družinah, ki jim je Jenko s svojim vzgledom pokazal, kako je treba usmerjati zborovodsko in celotno zborovsko delo, če naj to vodi k uspehom. Četudi ta vzgled zaradi omenjenih vzrokov ni mogel biti takšen, kot ga je hotel Jenko, pa je bil še vedno dovolj kvaliteten, da mu v tedanji srbski vokalni reprodukciji ni bilo najti para.

Te Jenkove zasluge za razvoj srbske zborovske reprodukcije so nedvomno zelo pomembne, čeprav jih izredni občni zbor Beograjskega pevskega društva 6. marca 1877 — gradivo o tem zboru je pomemben dokument za oceno teda-

njega srbskega glasbenega življenja — še ni znal pravilno vrednotiti. Svojo pravo vrednost dobivajo šele v zgodovinski luči, ki je več ne motijo osebne simpatije ali antipatije. Da je slednja v veliki meri vodila način omenjenega razpravljanja, potrjuje tudi zapisnik navedenega občnega zbora. V njem je zapisano, da je eden izmed udeležencev tega zbora izjavil, da »i od strane družine imade neka antipatija spram g. Jenka«. Ta je že takrat domneval, da je napačna. O tem moremo biti danes, ko nepristransko presojamo Jenkov prispevek Beograjskemu pevskemu društvu in razvoju vsega srbskega vokalnega poustvarjanja v šestdesetih in sedemdesetih letih preteklega stoletja, tudi prepričani.

---

[1] Prim. zapisnik izrednega občnega zbora BPD od 6. III. 1877; Manojlović K., isto, 25.

[2] Prim. zapisnik izrednega občnega zbora BPD od 8. X. 1879; Manojlović K., isto, 39—40; Kalik S., isto, 21. Kalikovi podatki niso točni in se povsem ne ujemajo z navedbami Koste Manojlovića.

[3] Prim. Manojlović K., isto, 14—15.

[4] Prim. Manojlović K., isto, 29.

[5] Prim. cit. zapisnik izrednega občnega zbora BPD od 6. III. 1877; Manojlović K., isto, 28.

[6] Manojlović K., isto, 16, 17.

[7] Manojlović K., isto, 22.

[8] Kot dirigent Beograjskega pevskega društva je imel Mokranjac določene stike tudi s Slovenci. To dokazuje tudi njegovo pismo Mateju Hubadu z dne 1/14. septembra 1911, v katerem piše naslednje: »Beogradsko pevačko društvo najstarije u srpstvu namerno je, da priredi koncerte u Trstu, Ljubljani, Fiumi, Zagrebu i Banjaluci. — Donosilac ovoga pisma gospodin Gjura Popović, šef knjigovodstva Srpskog brodarskog društva i odlični član ‚Beogradskog pevačkog društva' dolazi u Ljubljanu kao izaslanik, da sve uredi što je potrebno za dolazak Beogradskog pevačkog društva. — Zato Vas molim mnogo kao velikog prijatelja in pobornika za jugoslovenski savez, da budete gospodinu Gjuri Popoviću savetodavac i pomoćnik oko agitacije za koncert. — Gospodin Popović je veoma oduševljeni član pevačkog društva a i inače je ugledan građanin. — Molim Vas dragi i mnogopoštovani kolego, pomozite mu da izvrši svoj zadatak, kao što je treba. — Mnogo Vas pozdravlja i unapred Vam zahvaljuje Vaš kolega i srdačni poštovatelj Stevan St. Mokranjac.« (Izvirnik pisma hrani arhiv Akademije za glasbo, Ljubljana.)

RAST IN ZRELOST

VOKALNA TVORBA

Kot nekoč v dunajskem Slovenskem pevskem društvu, je bilo Jenkovo delovanje tudi v Pančevskem srbskem cerkvenem in Beograjskem pevskem društvu zelo pomembno ne le v poustvarjalnem, ampak tudi in še posebej v ustvarjalnem pogledu. V obeh ni bil samo zborovodja in pedagog, marveč tudi skladatelj. Srbska glasba je bila takrat, ko je prišel v Pančevo oziroma Beograd, šele na začetku svoje razvojne poti. Po prvih poskusih Josifa Šlezingerja in Nikole Djurkovića je pravzaprav šele Kornelij Stanković zaoral prve brazde na polju še povsem neobdelane srbske umetne glasbe. Pevski zbori so bili redki, enako tudi domači skladatelji. Kolikor jih je bilo, so morali iskati tujo zborovsko literaturo, ker domače ni bilo dovolj.

V tej veliki stiski, zaradi katere srbsko glasbeno življenje ni moglo dobiti pravega zamaha, je bil Jenko več ko dobrodošel tudi z ustvarjalnega vidika. Bil je sposoben skladati na domače tekste in prav takega dirigenta sta si želeli obe društvi, beograjsko in pančevsko. Tako bi bil Jenko malone prisiljen skladati in to bi moral delati, tudi če mu ne bi bilo po volji. No, Jenka pa k temu ni bilo treba siliti. Čutil je notranjo potrebo, da se izpoveduje, da se izpoje in s toni naslika vso tisto mladostno vrenje, ki je napolnjevalo in dvigalo njegova prekipevajoča čustva. Jenkova mladoslovenska ideologija je vse to verjetno še stopnjevala, zlasti ko je v novi sredini dobila ustrezen odmev. Preporodno gibanje med Srbi v Vojvodini, ki se je po letu 1860, ko je bila Srbska Vojvodina 15. decembra ukinjena in priključena Madžarski, ki se je v tesni zvezi s srbskim mladinskim gibanjem še utrdilo in neposredno vplivalo tudi na mladega Jenka. Ta je prišel med vojvodinske Srbe neposredno zatem in tudi njega je zajel val ogorčenih in v prihodnost usmerjenih nacionalnih občutij.

Vse te spodbude so vplivale na skladatelja Jenka v dvojnem smislu. Povečale so intenzivnost njegovega ustvarjanja, hkrati pa so ga idejno usmerjale tako v izbiranju tekstov kot v ustvarjalnem izrazu. Če primerjamo njegovo skladateljsko delo, kakor se je odvijalo v pančevskem razdobju, z delom na Dunaju, pomeni v resnici le nadaljevanje, ne le zgolj tehnično, marveč tudi idejno. Vendar je postalo v novem okolju zdaj nekoliko širše in je tudi dobilo poseben prizvok. Kar poglejmo nazive nekaterih njegovih skladb, ki so nastale v Pančevu: »Veran svojoj domovini«, »Primi Bože molitvu«, »Bogovi silni naših otaca«, »O Vidovu danu« (= Sabljo moja dimišćijo), »Što ćutiš, Srbine tužni«, »Crnogorac Crnogorki« in tako dalje. Prej je s svojimi pesmimi kot so bile »Pobratimija«, »Naprej« in »Rojakom«, navduševal slovenske množice in jim prebujal narodno zavest. Zdaj je na srbske patriotske pesmi skladal dela, ki so opravljala v bistvu isto nalogo, vendar v popolnoma drugem okolju. V njem se je skladatelj svojih dolžnosti zavedal. Še več! Čutil je z njim, se vanj vraščal, da bi dojel njegov smisel in bistvo, kar mu ne bi pomagalo le glede sodelovanja s srbskim ljudstvom in življenja med njim, marveč bi prispevalo tudi k pristnosti njegovega muzikalnega izraza ter bi novim

skladbam vtisnilo pečat izvirnega, doživetega čustva, s tem pa bi zvišalo tudi njihovo umetniško vrednost. Sicer ni ne v začetku ne kdaj kasneje prevzel Stankovićeve ideologije v celoti, tako kot jo je ta oznanjal. Tudi nikoli ni mogel tako stoodstotno srbsko čutiti kot bi tedaj, če bi se tu rodil in pripadal tudi po narodnosti Srbom. Kljub temu pa so že njegovi prvi prispevki na področju srbske vokalne glasbe pomenili začetek novega razdobja, ki ga označuje vnašanje novih pogledov, nadaljnje tehnične rasti, novih oblikovnih prijemov. V zahodnoevropski glasbi sicer njegova kompozicijska tehnika, ki se je je sedaj posluževal, ni pomenila nič novega. Še natančneje lahko povemo: tam se je že preživela in v novih stilnih gibanjih prešla na nove poti. V srbski glasbi tega obdobja pa je bila nova. Pred Jenkom je še nikdo ni znal uveljaviti. Šele on je bil človek, ki je širokopotezno posegel v dogodke srbske glasbene umetnosti in začel tam, kjer so bile potrebe največje, da bi potem sistematično nadaljeval in bi sčasoma mogli nastati pogoji za samostojno, od tujih literatur neodvisno srbsko glasbeno življenje. Sadovi teh prizadevanj iz razdobja 1863—1865 so obilni. Ne morda toliko po številu, kolikor po pomenu in kvaliteti.

Poleg že omenjenih pesmi, v katerih je glasbeno sledil nacionalnim izlivom patriotskih pesnikov, kot sta bila na primer Djura Jakšić ali Vladimir Vasić, je Jenko napisal v tem času še mnogo drugih skladb. Med njimi so »More mi je ljubav tvoja«, »Moja ladja« (= Plovi, plovi moja ladjo), »Siva maglo« in »Brat za sestrom«. Z izjemo dveh samospevov (Veran svojoj domovini in More mi je ljubav tvoja), s katerimi je Jenko začel svoja prizadevanja na področju srbskega samospeva, so bile te skladbe sami zbori. Ti so v svojem času in tudi še mnogo kasneje odlično stregli svojemu namenu, čeprav z izjemo enega (Siva maglo), ki ga je Jenko oblikoval po srbski ljudski pesmi, niso bili pisani ne v duhu srbske ljudske glasbene tvorbe ne srbskega duha v širokem pomenu besede. Prijali pa so nacionalnim čustvom ljudstva, ki jih je zato kmalu in z največjim veseljem sprejelo ter jih prepevalo ob vsaki priliki.

Kot prej slovenski, so tudi njegovi prvi srbski zbori in samospevi oblikovno preprosti, grajeni v smislu dvodelne ali kvečjemu razširjene pesemske oblike. Tudi harmonsko so

enostavni, brez večjega zvočnega razpleta ali prehajanja iz enega v drug tonovski način, se pravi brez posebnih modulacijskih menjav. Značilni pa so po melodiki in vsebinskem izrazu. Melodije tečejo neprisiljeno in živahno, iz skladb zveni iskreno, pristno čustvo, ki je moralo biti srbskim množicam zelo sorodno, sicer si jih ne bi tako prisvojile. Zlasti zbora »Što ćutiš, Srbine tužni« ali »Bogovi silni naših otaca« sta vsebovala mnogo tistega intimnega, silno dojemljivega občutja, da sta se naglo razširila po vsem srbskem svetu in postala tako rekoč ljudska last. Poleg zbora »Oj, Bojko, sveta zemljo« je Jenko napisal zbor »Bogovi silni naših otaca« za Jakšićevo zgodovinsko dramo »Seoba Srbalja«, ki ji Jovan Skerlić (isto, 209, 388) sicer očita, da je bila »troma i nevešta melodrama«, pa ji hkrati priznava, da je bila »prva strela protiv jerarhije« v borbi omladine proti srbskemu kleru, ki je bil večidel nasproten mladinskemu gibanju. To, da se je Jenko odločil napisati k omenjeni drami glasbo, ki je bila sicer po obsegu in obliki skromna, ilustrira njegove simpatije do srbskega mladinskega gibanja. Slednje se prav tako izražajo v njegovi glasbi na mnoge druge srbske patriotske tekste.

»Seobo Srbalja« so predstavljali v Beogradu leta 1863. Iz tega sklepamo, da je nekako v istem času morala nastati tudi glasba, ki jo je za njo napisal Jenko.[1] Komaj je prispel v Pančevo, je torej Jenko že krepko stopil v srbsko kulturno in posebej glasbeno dogajanje ter se je med Srbi kmalu popularizíral. Ko razpravlja o Jakšićevi »Seobi Srbalja«, J. Skerlić sicer Jenkove glasbe ne omenja. Na njo pa opozarjajo drugi viri in predvsem sam zbor »Bogovi silni«. Ta zbor je sočasno prvi Jenkov prispevek na področju ustvarjanja srbske gledališke glasbe, četudi je še čisto vokalnega značaja in še daleč od skladateljevega dela v tej smeri potem, ko je vstopil v beograjsko Narodno gledališče.

Del prej navedenih skladb (Veran svojoj domovini, More mi je ljubav tvoja, Primi Bože molitvu, Plovi, plovi moja ladjo, Oj krčmaru, čaše amo, Bogovi silni, Siva maglo, Sabljo moja dimišćijo) je Jenko nameraval leta 1864 izdati v posebni zbirki. Na to opozarjajo razne vesti, med njimi ona, ki pravi, da »g. Davorin Jenko, upravitelj pevanja crkvenog u Pančevu, poziva na predplatu na srbske pesme, koje je on složio u muški zbor i samospeve s pratnjom glasovira« (Danica,

1864/22, Slovenski glasnik, 1864/228, N, 1864/193). Te skladbe, ki naj bi izšle pod naslovom »Srpske pesme«, pa takrat iz neznanih razlogov niso bile natisnjene. Najbrž Jenko ni dobil dovolj naročnikov, četudi so »Novice« slovensko javnost opozarjale na dolžnost, da »podpiramo može, ki se trudijo za umetnost našo« in je »Danica« naglasila, da je te pesmi poslušala »srbska publika u pančevačkim besedama sa velikim zadovoljstvom, a nesumnjamo, da će ih isto tako primiti i ostalo srbstvo tim pre, što će u njima naći speve omiljenih svojih pesnika«. Pač pa najdemo navedene zbore in samospeve v raznih kasnejših zbirkah. Precèj pozneje natisnjena zbirka »8 srpskih pesama za jedan glas s pratnjom glasovira« ni istovetna z najavljeno zbirko iz leta 1864. Da »Srpske pesme« niso izšle, dokazuje tudi op. 4, ki ima naziv »Srpske, hrvatske i slovenske pesme«. Ta se po sestavi močno razlikuje od zamišljene zbirke srbskih pesmi, katerim naj bi časovno zaporedno šla oznaka opusa 4.

Jenkove skladbe iz pančevske ustvarjalne dobe (1863 do 1865) niso ugodno odmevale le med srbskimi, marveč tudi med slovenskimi množicami. Na slovenskih prireditvah so jih peli z enakim navdušenjem. Še leta 1870 pravijo »Novice« (str. 12) v poročilu o Jenkovem op. 4, v katerem so deloma izšle tudi prej omenjene pesmi, da živi v njih polno jugoslovanskega duha in poudarjajo, da morata zbora »Što ćutiš, Srbine tužni« in »Medju braćom« (= Oj, krčmaru) navdušiti »vsacega Slovana, kojemu krv ni voda«. Bleiweis, ki je menda pisal to poročilo, je enako sodil tudi o zboru »Bogovi silni«, četudi mu je ta bil podobno kot zbor »Prvo doba Srbije« modulacijsko »prefrapanten« in ritmično pretiran. Ta Bleiweisova sodba bi mogla biti Jenku kvečjemu priznanje in dokaz, da se je njegova glasba že v vsem začetku tako po slogu kot po kvaliteti razlikovala od tiste, ki ji po navadi velja naziv »čitalniška romantika« v slabem pomenu besede.

V razdobju Jenkovega beograjskega bivanja in predvsem delovanja v Beograjskem pevskem društvu pa je skladateljeva dejavnost na polju vokalnega ustvarjanja še narasla. Pogoji so bili zdaj še boljši kot poprej, tudi potrebe so bile večje. Povsem razumljivo! Beograjsko pevsko društvo je imelo večje delovno področje kot Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo, razen tega so se pevska društva na srbskem podeželju vedno bolj množila. Vse to je Jenka spodbujalo še

bolj kot v Pančevu in rezultati njegovega dela so bili temu ustrezno bogatejši in obsežnejši. Tehnično, stilno in izrazno pa pomeni tudi to obdobje organsko nadaljevanje prejšnjega, podobno kot smo ugotovili za odnos med prvim in drugim Jenkovim skladateljskim obdobjem.

Zdaj je Jenko napisal mnogo vokalnih skladb, pretežno zborov, pa tudi nekaj samospevov. Izšle so v raznih zbirkah ali samostojno, mnogo jih najdemo tudi v najrazličnejših variantah. Četverospevi so se pogosto ali skoraj vedno uporabljali tudi za moške zbore, moški zbori so prirejeni tudi za mešane, ene kot druge pa jih je Jenko često še opremil z orkestralno ali klavirsko spremljavo. Posamezne zbore je celo priredil za klavir. Priljubljena oblika Jenkovih skladb so bili tudi dvospevi z zborom ali s klavirjem. Tako obstajajo za ene in iste skladbe raznę možnosti. Jenko je upošteval tedanje stanje in jih je prilagajal tehničnim pogojem pevskih društev in namenom, ki so jih imele razne pevske prireditve. Ob istem času pa je ta pestrost tudi dokaz podjetnosti, s katero je Jenko znal popularizirati in uveljavljati svoja dela. Bila je v svoji dobi zelo koristna, vendar po drugi strani često onemogoča natančno določitev prvotne, izvirne oblike te ali one skladbe.

Kolikor ne pomagajo razni literarni viri, nastanek posameznih besedil, slog in razvojna rast skladateljskega izpopolnjevanja in drugi činitelji, je Jenkove skladbe tudi časovno težko opredeliti. Še bolj je opredelitev otežkočil Jenko sam. Medtem ko je do leta 1870 označeval izdaje svojih skladb s številko zaporednega opusa, pa se po tem letu z izjemo enega samega primera tega načina ni več posluževal. Zato so nastale omenjene težave, ki pa v načelu ne motijo, saj kljub temu lahko v glavnem sledimo sistematiki njegovega ustvarjalnega dela.

Zlasti živahno je Jenko izdajal svoje sklade v letu 1869 in 1870. Takrat sta izšla njegov opus 4 in 5. V op. 4, ki ga je nazval »Srbske, hrvatske i slovenske pesme«, je združil sedem moških zborov (Slovenska himna, Onam, onamo, Moja ladja, Nek dušman vidi, Medju braćom, Bogovi silni, Prvo doba Srbije). Ti so deloma nastali že na Dunaju (Slovenska himna), deloma v Pančevu (Moja ladja, Nek dušman vidi, Medju braćom, Bogovi silni) in naposled v Beogradu (Onam, onamo, Prvo doba Srbije). Prav to velja tudi za opus 5, ime-

novan »Srpske, hrvatske i slovenske pesme«, ki vsebuje skladbe »O Vidovu-danu« (= Sabljo, moja dimišćijo) za zbor in klavir, »Domočutstvo« (= Tiha luna) za zbor brez klavirske spremljave in samospev »Uzor«. Prva je nastala v Jenkovem pančevskem razdobju. Drugo je skladatelj zložil na Dunaju leta 1860, tretjo pa je napisal leta 1870 v Beogradu. Že ta sestava kaže, kako organsko je treba razlagati skladateljevo vokalno ustvarjanje v različnih razvojnih ter življenjskih razdobjih. Zanimivo je tudi, da so se v obeh omenjenih opusih skladno z Jenkovimi jugoslovanskimi in vseslovanskimi idejami znašli pesniki treh različnih slovanskih narodnosti. Tem vidikom sta posvetili v op. 4 in 5 v bistvu nasprotujoči. Opus 4 je Jenko posvetil knezu Mihajlu, ki kljub svojim prosvetljenim pogledom ni soglašal s programom Združene srbske mladine, opus 5 pa Lovru Tomanu, »neutrudljivemu boritelju za narod i domovino«, ki je pripadal konservativnemu Bleiweisovemu krogu in se tako ni usmeril v mladoslovensko ideologijo. Ne knez Mihajlo ne Lovro Toman nista imela nič skupnega z vseslovansvom, kakor ga je razumela takratna napredna slovenska in srbska mladina. Bolj razumljivi sta ti posvetili, če se vprašamo, zakaj ju je skladatelj dal knezu Mihajlu in Tomanu. V tem so ga gotovo vodili gmotni interesi, da bi omenjena opusa sploh mogel izdati. Zanesljivo vemo, da je za posvetilo v op. 5 Jenko dobil od Tomana znatno podporo, ki mu je olajšala izdajo te zbirke in ga najbrž nekoliko razbremenila tudi v stroških za njegov praški študij. Podobno je verjetno koristilo tudi posvetilo v op. 5, čeprav v tej smeri ne razpolagamo s konkretnimi viri kot v Tomanovem primeru. Z opusom 6 je skladatelj označil »Srpsko himno« (= Bože pravde) v priredbi za zbor in klavir. Poslej pa Jenkove skladbe več niso označene z opusi. V nadaljnjih izdajah se je avtor posluževal v bistvu istega načela kot doslej. Izbira se tudi sedaj ni ravnala po nastanku skladbe, marveč po njenem namenu. Iz nje je razvidna očitna težnja, da bi bil obseg čimbolj pisan in praktičen tako, da bi lahko zadovoljil široke potrebe pevskih zborov in solistov.

V dolgem razdobju beograjskega ustvarjanja je Jenko segal po raznih pesmih srbskih, slovenskih in hrvatskih pesnikov. Kot že nekoč na Dunaju, je bil tudi sedaj v Pančevu in Beogradu v tem pogledu zelo izbirčen in je poleg svojih individualnih vidikov in potreb upošteval tudi tehtnost, kva-

liteto pesnika in pesnitve. Med srbskimi in hrvatskimi so služile njegovemu glasbenemu oblikovanju Popovićeve (O Vidovu-danu), Jakšićeve (Bogovi silni), Berićeve (Prvo doba Srbije), Šapčaninove (Ciganska, Laku noć, Cara Dušana marš), Banove (Mlada Jelka), Sundešićeve (Srpska zvezda, Ustaj rajo), Zmajeve (Bogu i rodu), Djordjevićeve (Bože pravde), Vasićeve (Nek dušman vidi), Preradovićeve (Moja ladjo), Radičevićeve (Ukor), Petrovićeve (Domovino, zemljo krasna, Naš kršni dome, Krv za rod) in mnoge druge pesmi. Na neko ideološko smer v pogledu grupacije književnikov se Jenko torej ni oziral ali omejeval. Med pesniki, katerih ustvaritve si je izbiral, so taki, ki so pripadali naprednemu gibanju, prav tako pa tudi tisti, ki so bili izven njega. Poleg že omenjenih so ga marveč vodili pogledi, ki so bili skladni z nacionalno-srbskimi, jugoslovanskimi ter vseslovanskimi idejami in potrebami. Pri tem pa se tudi ni izogibal tekstov, ki so ustrezali njegovi lirični naravi, ne glede na to, ali so imeli kaj sorodnega s prej omenjenimi idejnimi pogledi ali ne. Uglasbljal je tekste, ki so navduševali, peli o pravičnem boju srbskega ljudstva, o ljubezni do dekleta, o mesečini in tihih, skrivnostnih nočeh. Tako so nastajale po vrsti njegove himne, ki jih je posvečal raznim pevskim društvom, budnice, patriotske, ljubezenske in druge skladbe, na eni strani polne krepkega, junaško zajetega zanosa, na drugi pa toplih, mehkih intimnih občutij. Druga za drugo so se rodile brez nehanja, ko da je skladatelj komaj čakal priložnosti, da v njih izlije to, kar je valovilo v njegovi duši: Ustaj rajo, Naš kršni dome, Srpska zvezda, Prvo doba Srbije, Cara Dušana marš, Krv za rod, Dvori Davorovi, Dunte vetri, Oštre su naše sablje, Lepa je zora diko, More mi je ljubav tvoja, Mlada Jelka in tako dalje. Poleg njih še dolga vrsta zborov, dvospevov, samospevov. Neverjetno so se širile med množicami in skladatelj Miloje Milojević, ki je bil sicer povsem zahodnoevropsko usmerjen, pa je vendar znal pravilno ceniti in oceniti njihov pomen, je prepričan zapisal, da »su kadre bile oduševiti i pevače i slušaoce i zagrejati im srca ljubavlju prema otadžbini« (Politika, 1935/9869). To pa je menda največ, kar jim je mogel vliti njihov tvorec. Razna poročila pravijo, da so tudi slovenske množice spodbujale k ideji slovanske vzajemnosti in polnile sporede raznih prireditev.

Nekoč je Jenko tu pa tam prirejal tudi slovenske ljudske pesmi. Zdaj je podobno zajel tudi pri Srbih in priredil vrsto raznih ljudskih pesmi (Ječam žela, Čubur bilje dušo, Paraskeva dvore mela, Čija li je taraba, Aj, sela moma, Miljeno, miljeno, cveće šareno). Še celo dalje je šel v svojem odnosu do slovanske ljudske pesmi. Lotil se je tudi obdelovanja in prirejanja ukrajinskih (U, Kiivi), maloruskih (Oj, vijdu ja, Korol godu) in ruskih pesmi (Len zeleno), seveda brez neke določene sistematičnosti, pa tudi ne kdo ve kako obsežno, saj je bil v prvi vrsti ustvarjalec.

Iz njegovih zborov in samospevov zveni neki preprost, ljudski ton, ki ni blizu le slovenskemu, marveč tudi slovanskemu občutju nasploh. Bolj ko harmonska gradnja ga razodeva melodična, njena intervalska raznoličnost in svojska zanositost. Milojević je trdil, da je bil Jenko nosilec srednjeevropskega vokalnega sloga. To v neki meri tudi drži, kakor velja dejstvo, da se je vzgledoval v nemški in italijanski romantični tvorbi. Vendar je treba eno in drugo razumeti pravilno, ne tako kot nadaljuje Milojević, ki meni, da se Jenkov lirizem razvija do sentimentalne »razpevanosti« pod nemškim in italijanskim vplivom. Omenjeni vplivi, od katerih je bila bolj ali manj odvisna vsa zahodnoevropska romantična glasbena tvorba, se namreč nanašajo predvsem na Jenkovo oblikovno graditev in na sredstva, ki se jih je tehnično posluževal v skladanju. Ni pa mogoče trditi, da bi vodili tudi njegov glasbeni izraz, ki je svež, nikoli bolestno sentimentalen, vedno izviren, blizek načinu ljudskega čustvovanja in daleč od posnemanja tujih vzorov. To velja za njegove srbske, prav kakor hrvatske in slovenske pesmi, ki so v veliki meri ohranile svojo svežost v naše dni in so tako dokazale svojo življenjsko silo in povezanost z ljudskim doživljanjem. Toliko je treba popraviti Milojevićeva izvajanja. Sicer pa bodo podrobnosti tega, za oceno Jenkovega ustvarjalnega dela tako zelo pomembnega vprašanja, še bolj razvidne iz nadaljnjega orisa njegove skladateljske podobe.

Jenko je obdeloval srbske ljudske pesmi gotovo vsaj iz dveh razlogov. K temu ga je z ene strani gnala ljubezen, ki jo je čutil do nje. Z druge strani pa je tako hotel prodreti v njeno bistvo in zadostiti potrebam Beograjskega pevskega društva, drugih pevskih zborov in srbskim množicam kot celoti; vsi so si poleg umetnih želeli tudi ljudskih pesmi.

Ni izključeno, da se je kljub svojim umetniškim vodilom nameraval približati naziranjem Kornelija Stankovića in s tem hote ali nehote tudi težnjam nekaterih srbskih kulturnih in zlasti glasbenih krogov, ki jim je bil ideal srbske umetne glasbe uresničenje Stankovićevih idej. Ne glede na to, koliko je dosegel te smotre in kako globoko je vrasel v srbsko ljudsko glasbo in pesem, prav gotovo ne moremo pritegniti Kalikovi trditvi (isto, 20), da »srpske melodije ne behu mu za srce prirasle niti se s njime srodile«, ker da »on nije no reći od kolevke poznavao srpske pesme«. To je bilo pristransko mnenje, ki v svoji stilizaciji jasno kaže, da ga je rodilo osebno nerazpoloženje do Jenka ali v najboljšem primeru nepoznanje Jenkovih prizadevanj in dosežkov.

Morda še bolj ko vokalne ovračajo navedeno Kalikovo trditev Jenkove ustvaritve na področju srbske odrske glasbe. Z enimi in drugimi pa je Jenko dokazal, da so mu srbski motivi prirasli k srcu prav temeljito in z njimi je prepletal ter prepojil mnoge svoje skladbe. S srbsko ljudsko pesmijo in jezikom sicer res ni rasel že od zibelke. Pač pa je občutil duha nove srbske sredine, v kateri je desetletja živel in deloval ter se ji popolnoma prilagodil, kar ugotavlja tudi Miloje Milojević. Stankovićevim nazorom je sledil sicer le deloma in tako kot so prijali njegovim oblikovalnim načelom. Saj je bila potrebna za pravo realizacijo Stankovićevega srbskega glasbenega nacionalizma, če smemo to pojmovanje tako nazvati, osebnost, ki bi se mu povsem predala in bi iz take ideologije rasla že v temeljih svojega umetniškega razvoja. Le tak skladatelj, ki bi hkrati imel v ta namen tudi pogoje v zvezi z narodnostnim poreklom, ki ga ni mogoče ne podcenjevati ne precenjevati, bi lahko nadaljeval tam, kjer je ideolog Stanković nehal, oziroma bolje: šele začel. To osebnost so Srbi dobili šele z Mokranjcem.

Jenko je v svoji tvorbi uporabljal srbske motive ali stilizirano ali kot neposredne citate. Pogosto jih je prekvasil s svojimi občutji in jih takšne prenašal v skladbe. To pa nikakor ne velja za vso njegovo glasbeno tvorbo, ki je nastala v času njegovega delovanja na srbskih tleh. Med njegovimi zbori na besedila srbskih pesnikov so namreč tudi mnogi, ki nimajo nobene zveze niti z motiviko srbske folklore niti s srbskim duhom na splošno. Kakor je torej težil, da bi v svoje zbore in samospeve vnesel srbskega duha in elemente

srbske ljudske pesmi ter je to deloma tudi uresničeval, si je takisto prizadeval, da bi v njih oblikoval svoja slovenska in slovanska občutja, kolikor je slednje namerno sploh izvedljivo. Če se ustvarjalec čuti vraščenega v zemljo svojega ljudstva in povezanega z njim v ožjem ali širšem smislu, bo skozi svojo individualno osebnost govoril tudi v njegovem duhu. V nasprotnem primeru pa ni sile, ki bi ga mogla usposobiti, da bi izvirno in umetniško doživeto oblikoval to, kar sicer morda iz teh ali onih vzrokov hoče, česar pa ni doživel. Napisal bo skladbo, vendar ta ne bo odsev njegovih resničnih umetniških potreb, ne bo pristna, prava umetnina. Jenko pa je vrasel v slovensko zemljo, čutil je eno z ljudstvom svoje rodne domovine. Prav tako ali vsaj podobno se je navezal tudi na srbsko zemljo in ljudstvo ter na temelju svoje idejne koncepcije usmerjal čustva tudi v prostrano vseslovansko domovino, kakorkoli si jo je že predstavljal. Tako je bilo naravno, da so bila ena kot druga, slovenska in slovanska, občutja pristna. Izzvenela so tudi v njegovi glasbeni tvorbi, ki je bila torej skupek raznih nagnjenj in vplivov: ustvarjalne sile, ki jo je poleg individualnih značilnosti skladateljevih muzikalnih dispozicij ter njegove celotne duševnosti posebej barvala tudi narodnostna pripadnost, dalje svetovni nazor, ki ga je vodila mladoslovenska ideologija, in novo srbsko okolje, v katerega se je vključil in ki je po svoje sodelovalo v oblikovanju Jenkove človeške in umetniške podobe.

Glede Jenkovih stikov s srbsko ljudsko glasbeno motiviko se moramo dotakniti tudi njegovega odnosa do srbskega jezikovnega naglasa. Tu je skladatelj delal hude napake. Naglase je namreč često podredil melodiji in ritmu. Ko je poročal o njegovih pesmih iz »Seoske Lole«, ki so najtesneje povezane z Jenkovo vokalno tvorbo, je Mokranjac med drugim zapisal: »Danas, posle toliko godina, dati pravilnu ocenu o ovim pesmama, odista je teško. Mi smo se, pevajući ih, toliko navikli na njih, da su nam baš i očigledne njihove mane mile. U tim pesmama ima puno, gotovo varvarskih pogrešaka protivu srpske akcentuacije..., ali mi smo ove pesme opet zato pevali i zavoleli, i baš ta pogrešna mesta naročito akcentovali, jer smo pevajući, slušali dragoga Jenka, kako pogrešno ali oduševljeno, srpski govori.«[2]

Podobno bi lahko Mokranjac ocenil Jenkov naglas tudi v mnogih drugih njegovih skadbah na srbske tekste. Za osvetlitev tega vprašanja pa naj spomnim na dvoje. Čeprav je Jenko dolgo živel med Srbi, ni nikoli dovršeno govoril srbski in tako tudi ni obvladal podrobnosti dokaj kompliciranega srbskega naglasa. Razen tega pa glasbena romantika, ki ji je pripadal tudi Jenko, sama na splošno ni upoštevala tega činitelja tako, kot bi bilo treba. Šele Josif Marinković je pri Srbih začel zahtevati pravilno uporabljanje v glasbi uporabljenega besednega naglasa, medtem ko mu drugi srbski skladatelji njegovega časa tudi še niso posvečali zadostne pozornosti. Celó Mokranjac sam je v tem pogledu grešil, na primer v svoji znani baladi »Lem Edim«. Jenko torej ni sledil pravilom srbskega naglasa. Priznati pa je treba, da je pravilno doumel melodiko in smisel stavkov ter je zato logično oblikoval stopnjevanje in podrobnosti njihovih naglasov. Tako so se vsaj deloma zmanjšale pomanjkljivosti, ki so nastale zaradi nepravilnega besednega naglašanja, pa naj so izšle iz napačnega razumevanja in nepoznanja ali iz potreb, ki jih je narekovalo skladatelju njegovo glasbeno občutje ter težnja za dosego ustreznega umetniškega izraza.

V stilnem pogledu je Jenkova vokalna tvorba, ki je nastala v času beograjskega ustvarjanja, nadaljevanje one iz dunajskega in pančevskega razdobja, se pravi romantična. Svoje prejšnje poglede na graditev zvočnosti, melodike in ritma je v načelu obdržal tudi sedaj in jim sledil tudi v izrazu. Vendar kažejo skladbe iz tega časa postopno rast, ki je bila naravna posledica zorenja njegove umetniške osebnosti, praškega študija, pa tudi bogastva srbske glasbene folklore, ki ga je obdajala tako rekoč z vseh strani. Prej enostavne melodične linije so sedaj bolj zapletene. Nekdaj preprosta ritmika, ki je prvenstveno podpirala razpletanje spevnosti, je čedalje bolj temperamentna, razgibana. To čutimo na primer iz zbora »Ustaj rajo«, v katerem se iz pisano ritmizirane melodike razodevajo novi skladateljevi prijemi v gradnji. Tudi prvotna zvočna enoličnost se umika samostojnejšemu vodenju glasov in uporablja vedno bolj pogoste menjave tonovskih načinov v eni in isti skladbi.

Ta napredek se kaže v raznih skladbah, deloma tudi v tistih, ki so bile objavljene v opusu 4 in so nastale za časa Jenkovega delovanja v Beograjskem pevskem društvu pred

letom 1869, deloma pa kasneje. Med njimi omenjam zbor »Vabilo«, ki ga je skladatelj napisal leta 1870[3] in ki je posebej zanimiv oblikovno pa tudi harmonsko. Začenja se z moškim zborom, ki mu sledi četverospev, zatem pa ponovno zbor. V zadnjih taktih prekine moški zbor kratek intermezzo četverospeva, ki se nadaljuje spet z zborom, s katerim se skladba tudi zaključi. Ta družitev zbora in četverospeva in njiju menjavanje ustvarja prijetno napetost, ki dviga zanimanje in se učinkovito prilagaja vsebini besedila. Harmonsko so posamezni glasovi te skladbe zajetno razpleteni in v skupnosti omogočajo močne izrazne zvočnosti, kakršnih se Jenko prej ni posluževal.

Sorodno težnjo v graditvi vokalnih skladb je Jenko pokazal tudi v mnogih drugih zborih in samospevih. Tudi v njih je rasel in se trudil, da bi kar se dá verno oblikoval svoja doživetja. Harmonsko so še vedno preprosti, v njih pa je skladatelj že sledil sodobnim oblikovnim načelom. Tudi tu se zrcali pristno doživljanje, ki je vedno vodilo Jenkovo ustvarjanje. Izrazno zelo značilen je na primer samospev »Ukor« in morda še nekoliko bolj samospev »Mlada Jelka«, ki ga je skladatelj napisal leta 1874 in ki priča o postopnem razširjanju in utrjevanju Jenkovega glasbenega izraza. Na področje samospeva se Jenko sicer ni mnogo spuščal. Vendar so, čeprav redki, njegovi samospevi izraz močne ustvarjalne sile, enako dvospevi. Bližji pa so mu bili zbori in četverospevi, ki so bila najustreznejša oblika njegovemu vokalnemu oblikovanju.

V nekaterih kasnih skladateljevih zborih in samospevih je mogoče opaziti osnovne prijeme prehoda iz romantike v novo romantiko. Vendar v tem Jenko ni bil dosleden. Ta nedoslednost je zlasti razvidna, če primerjamo posamezne skladbe. Tako je skladatelj v že omenjenem »Vabilu« uporabljal posamezne elemente novoromantične gradnje njenega zgodnjega razvojnega razdobja, medtem ko je bil v dvospevu »Na tujih tleh«, ki je nastal celih devetindvajset let pozneje, spet čisto romantičen in ni sledu o kakih novih stilnih pogledih. Pravzaprav bi skoraj pričakovali, da bi se skladatelj z nastopajočo starostjo vedno bolj vključeval v novo evropsko stilno miselnost. Jenkova vokalna tvorba pa ne kaže nič takega. Prej bi rekli, da se je vračal v njej nazaj, namesto da bi stopal naprej, prav nasprotno temu, kar je počenjal

v svojem instrumentalnem ustvarjanju. Kje so bili vzroki temu pojavu?

Predvsem smemo verjeti, da je Jenko zastopal nazor, po katerem naj bi bila romantična vokalna tehnika primernejša za namene, ki so jim služile take skladbe. Značilno je, da je ostro razlikoval med kompozicijsko tehniko vokalnega in instrumentalnega področja. Upošteval je izkustva, ki si jih je pridobil pri svojem pevovodskem delu in se je rajši kot v novoromantično usmeril v romantično vokalno prakso. S tem seveda ni rečeno, da je imel Jenko prav. Tudi vokalna glasba se mora vzporediti z novimi stilnimi gibanji, ne da bi hotela posnemati načela instrumentalne graditve in jih kratko in malo prenašati na svoja tla. Človeški glas ni instrument. Včasih so nekateri mislili tako, na primer v razdobju mnogoglasja XVI. stoletja, glasbenega baroka in njegove tvorbe in kasneje, pa tudi v najnovejšem času, v fazi glasbenega konstruktivizma. Pa ni bilo pravilno, četudi je takšno pojmovanje tehnično prispevalo v zgodovino glasbene umetnosti dokaze o prej neslutenih izvajalnih zmogljivostih človeškega glasu. Kolikor bolj pa se je stopnjevala tehnična dovršenost, ki je daleč prešla potrebne meje in se izlila v čisto virtuoznost, toliko bolj je padala umetniška globina takih skladb. Tehnične prijeme je torej treba v vokalni glasbi vskladiti z dejanskimi možnostmi in pogoji. Vse to bi govorilo Jenku v prid toliko, kolikor je upošteval glasovne možnosti, posebej pa še stopnjo, ki jo v prikazanem razdobju predstavlja srbska vokalna produkcija in zlasti reprodukcija. Da stilno v vokalni tvornosti ni šel v novo romantiko, ni bilo ne pravilno ne napredno, saj bi tudi on lahko uglasil nova stilna gledanja z zakonitostmi vokalne tehnike, kakor so to storili mnogi drugi skladatelji. Zato pa je še zanimivejše vprašanje, ali navedeni motivi dovolj pojasnjujejo njegovo stališče in ali so se tem morda še pridružili kateri drugi, nič manj važni činitelji.

Jenkovo popuščanje v stilni usmeritvi lastne vokalne tvorbe je v obilici novih stilnih dognanj ob koncu XIX. stoletja pomenilo skoraj že konservativnost. Ni moglo seveda prispevati k razvojnemu pomenu njegove osebnosti, tako da bi se skladatelj predal novim tokovom, revolucionarno razpel svoje sile in dal temu področju ali kaj takega, kar so takrat dajali mnogi drugi evropski komponisti, ali pa celo kaj

povsem novega. Tako v širokem merilu svoji umetniški podobi ni vtisnil pečata tiste napredne kvalitete, ki bi jo spričo svoje izrazite nadarjenosti lahko. Zaradi tega sicer vrednost njegovih vokalnih skladb ni nič manjša. Četudi so te skoraj izključno romantične, pa so tako pristen doživljajski izraz svojega tvorca, da jim že to daje neko umetniško tehtnost in trajnost. Saj so mnogi Jenkovi zbori še danes prepolni življenja in bodo živeli še dalje. Problem je torej nekje drugje. Zakaj ni Jenko v svoji vokalni tvorbi sprejel novih stilnih nazorov, ko bi vendar z njimi mogel svojo umetniško osebnost še bolj izpopolniti in bi jo lahko razvojno postavil v pomembnejšo luč?

Deloma sem na to že odgovoril. Vsak skladatelj ima svoje nazore. Ti pa niso tako togo določeni, da jih ne bi bilo moč izpremeniti, če bi v ta namen bili na razpolago potrebni pogoji. Vzemimo našega Jenka! Njegova začetna vzgoja, če smem tako reči, je bila deloma klasicistična in še bolj romantična. Vzgledov je iskal predvsem v romantični glasbi, ki je bila tedaj nujna razvojna faza slovenske glasbene kulture in je ustrezala potrebam slovenskega narodnostnega razvoja. Takrat je še bil Jenko zelo mlad. Živel je na Dunaju, kier se ga je novo, mlado glasbeno dogajanje neposredno dotikalo in gotovo ni šlo mimo njega. Če bi nadarjeni mladenič ostal na Dunaju in imel primeren glasbeni delokrog, pa hkrati možnosti širšega in globljega glasbenega izobraževanja, bi zelo verjetno krenil v nove smeri. Jenko pa je šel z Dunaja v Pančevo in nato v Beograd. Nova sredina je bila daleč, zelo daleč od bogate glasbene tradicije, s katero se je oplajal evropski Zahod, pa še dalje od novih stilnih glasbenih gibanj. Šele prebujala se je in Jenko je bil med prvimi, ki ji je v tem pomagal. Seveda je ob tem rojstvu nastajala romantična glasba; podobno kot Slovencem, je prijala tudi Srbom v tistem razdobju njihove nacionalne rasti, sočasno pa je bila edina, ki bi jo mogli sprejemati tedanji srbski poslušalci. Kako bi slednjim Jenko mogel nuditi rezultate zahodnoevropske glasbene tvorbe? Najprej je treba pripraviti tla, dati najpreprostejše osnove za razumevanje glasbene umetnosti, ki se ne začenja pri Wagnerjevi operi, Berliozovi simfonični pesnitvi, Bachovi fugi ali Beethovnovi sonati. Začenja se s tem, kar je človeku najbliže, se pravi z vokalno glasbo, z zbori in samospevi in kar je še temu sorodnega. Tu je začel

in moral začeti Jenko in drugače bi tudi ne mogel, čeprav bi bil imel še tako razumne in razumevajoče poslušalce, ko pa ni imel ne izšolanih pevcev ne instrumentalistov ne orkestrov in ne gledališč in tako dalje. Manjkali so vsi, tudi tehnični pogoji. Najprej je bilo treba ustvariti te, če naj bi se nekaj začelo in nato raslo.

Tako Jenko v resnici sploh ni imel priložnosti, da bi razvijal svoje romantično pojmovanje in ga vodil dalje v novo romantiko, kot bi to bilo normalno in koristno za njegov osebni umetniški razvoj. Osebna stran se je nujno morala podrediti zahtevam in potrebam okolja, v katerem je živel in delal. Če mu je s tega vidika to morda škodovalo, pa je z druge strani prispevalo k poglobitvi izraza, ki seva iz njegovih romantičnih zborov in samospevov.

To Jenkovo prilagajanje dejanskemu stanju srbske glasbe pa je koristilo tudi in zlasti srbskim pevskim zborom, ki so jim bile Jenkove skladbe tehnično dostopne in so jim zato omogočale delovanje. Bilo bi vprav nevarno in škodljivo za razvoj srbske vokalne reprodukcije šestdesetih in sedemdesetih let preteklega stoletja, če bi Jenko svojo vokalno tvorbo usmeril v smislu dosežkov tedanje zahodnoevropske glasbene umetnosti. Srbski zbori, katerih ustanavljanje je Jenko s svojim delovanjem silno pospešil, so prvenstveno črpali iz njegove tvorbe, ki je bila v tistem času Srbom pravi zaklad in je pomenila začetek samostojnega, od tujine neodvisnega srbskega glasbenega ustvarjanja. Mokranjac je pravilno razumel to Jenkovo vlogo, ko je v svojem, prej omenjenem poročilu zapisal tudi tole:

»Mi smo osećali kako je umetnička obrada, harmonizacija ovih pesama siromašna i obična, ali smo opet priznavali da je Jenkova umetnička obrada i bogatija od obrade svih ostalih stranaca, koji su kod nas na pesmi radili. U ono doba nismo imali boljega pretstavnika za umetničku pesmu od Jenka, i zato smo ga voleli, volimo ga i volićemo ga uvek kao najboljeg od sviju Slovena muzičara, koji su kod nas radili.«

Ko je Mokranjac pisal to oceno, so se pisala že prva leta novega stoletja. In takrat so že bili drugačni časi. Moderne struje so vdirale tudi v srbsko glasbo in jo čedalje bolj obvladovale. Kot je Mokranjac z novega vidika kritično presojal Jenkovo vokalno tvorbo izpred desetletij, tako je hkrati tudi doumel Jenkovo zgodovinsko vlogo v okviru

srbske glasbe. In ni mogel drugače kot ni mogel Jenko, ko je prišel v srbsko okolje ter mu ni preostajalo drugega ko vztrajati v romantiki, pa če bi se še tako zelo želel preusmeriti. Z vso jasnostjo je treba poudariti, da je Jenkova vokalna tvorba in stilna usmeritev tudi izraz vseh razmer, ki so skladatelju narekovale realno ustvarjalno linijo in v veliki meri vplivale na oblikovanje in praktično izvajanje njegovih umetniških nazorov. Dopustili smo, da bi se Jenko v drugačnih razmerah drugače razvijal. Možno bi bilo, da bi spremenil in moderniziral svoje poglede. Možno, pravim. Nujno pa to ni, četudi je zelo verjetno, toliko bolj, ker človek in najmanj ustvarjalec ne more mimo stvarnega življenja. Njegov del je in ono živi v njem. Tako pa se skoraj nujno odraža v njem vse, kar poganja življenje. Tudi v njegovi umetnosti.

Ob vstopu v novo okolje je Jenko prinesel Srbom nazore, ki jih dotlej na splošno še niso poznali ali se vsaj v njihovi glasbi še niso uveljavljali. Ne glede na to, da je iz tega ali onega razloga ostal romantik, pa naj naglasim, da se je Jenko v svoji vokalni tvorbi zelo razmahnil. Napisal je mnogo skladb, ki niso samo navduševale, ampak tudi polagale trdne temelje, na katerih se je mogla srbska glasba polagoma razraščati v druga skladateljska področja ter stilno napredovati. Njegovih zborov in samospevov kasnejše Mokranjčeve in Marinkovićeve skladbe niso potisnile v ozadje, četudi so ustrezale osnovnim idejam Stankovićevega pojmovanja. Kot prej, so tudi poslej ostali vredni in popularni vrelci srbske pevske kulture.

Jenko je pisal najrazličnejše skladbe od liričnih pesmi do zanositih himn. Med njimi je napisal tudi vrsto pesmi, ki so služile raznim slavnostnim priložnostim. Kot nekoč »Naprej« in »Molitev«, je sedaj zložil tudi »Zorino himno« (Bože bratimstva), himne pančevskemu pevskemu društvu »Pojmo Bogu«, beograjskemu »Davorju« (Haj, nek bruji pesma mila), mostarskemu pevskemu društvu »Gusle« (Pojmo pesme), nevesinjskemu pevskemu društvu »Zastava« (Vrela krvca), »Himno od Sv. Vladislava Kaćanskoga« (Bože Dušanov, veliki, silni) in tako dalje. Z vseh strani so se obračali nanj, malone vsako pevsko društvo po širni srbski zemlji je hotelo, da bi mu takrat že slavni skladatelj posvetil himno. S te strani spominja na nekatere druge južnoslo-

vanske glasbene ustvarjalce, ki so si enako kot on pridobili sloves vsestransko uporabnih skladateljev. Tako na hrvatskega Ivana Zajca, ki spada časovno v isto obdobje ter je s svojim vplivom obvladoval hrvatsko glasbeno življenje enako kot Jenko srbsko, pa na slovenskega Emila Adamiča. Vsak od teh je bil neverjetno popularen in plodovit, četudi je treba pristaviti, da je prevelika dejavnost tu pa tam vplivala tudi na kvaliteto storitev.

Jenkove himne so naglo postale svojina srbskih množic. Med njih je treba uvrstiti tudi »Pozdrav knezu«, ki ga je skladatelj zložil v čast knezu Mihajlu ob njegovi vrnitvi iz Carigrada v aprilu leta 1867 in s katerim se je nekoliko zameril naprednim srbskim mladincem, ter »Bože pravde«, Za nekatere teh himn ni mogoče trditi, da bi imele potrebno umetniško kvaliteto, kot je pogosto nimajo skladbe, ki nastajajo po naročilu in ne spontano. Za vrednotenje Jenkove vokalne tvorbe pa na splošno niso ne značilne ne odločilne. Kljub temu so bile velikega pomena in so bile v srbskem javnem življenju važen činitelj. Njihova aktualnost se je deloma podaljšala tudi v prva desetletja XX. stoletja.

V zgodovinskem merilu je bila zlasti važna himna »Bože pravde«, ki nas prvenstveno zanima po nastanku. Jenko jo je namreč napisal kot eno izmed točk k Djordjevićevi »Markovi sablji«. O tem je sam pisal dne 27. junija 1902 Tihomiru Ostojiću naslednje:

»Za proslavu stupanja pokojnog kralja Milana na presto je Djordjević pisao komad ‚Markova sablja'. U tom komadu ima himna ‚Bože pravde'. Na svećanoj predstavi 11 avgusta 1872 god. pevala se ta himna prvi put, a komponovao sam ju kao i drugu muziku u tom komadu meseca Julija 1872 god.«

Po podatkih, ki jih navaja Spiro Kalik v svoji »Spomenici«, pa se je himna prvič pela že na slavnostnem koncertu Beograjskega pevskega društva 11. avgusta 1872, ki je služil istim namenom kot dan kasneje izvedena Djordjevićeva »Markova sablja«. Že takrat so jo nazivali »srpska himna«, izvajal pa jo je mešani zbor z orkestralno spremljavo. Tako je že v začetku imela značaj srbske himne, čeprav to formalno takrat še ni bila. Tudi v naslednjih letih jo nazivajo »srpsko himno« (n. pr. Otadžbina, 1875, 321—5). Že leta 1882 pa je dobila naziv »srpska kraljevska himna«

in odslej se je do leta 1918 uporabljala kot srbska državna, v razdobju med prvo in drugo svetovno vojno pa kot del takratne jugoslovanske državne himne. To funkcijo si je pridobila na eni strani zaradi ustreznega besedila, na drugi pa zaradi svojega patoznega muzikalnega značaja, ki se je prilegal slovesnim priložnostim. Jenko je njeno motiviko uporabil tudi v nekaterih svojih orkestralnih skladbah, radi pa so se je posluževali tudi drugi skladatelji. Med njimi naj omenim prav Mokranjca, iz katerega balade »Tri junaka« zazveni v začetku in ob koncu ta motivika.

S to himno se je Jenko kajpada še bolj popularizíral. »Bože pravde« pa vendarle ni imel v srbskem življenju nikoli tistega velikega pomena kot »Naprej« v slovenskem. Slednji je bil namreč zelo spodbudni činitelj v borbi Slovencev za njihove osnovne narodne pravice, medtem ko so si Srbi le-te pridobili že mnogo pred nastankom himne »Bože pravde«. Srbsko nacionalno življenje je v zadnjih desetletjih XIX. in začetku našega stoletja potekalo precèj drugače od slovenskega in tako ni bilo niti potrebno, da bi bil »Bože pravde« istega simboličnega pomena kot slovenski »Naprej«. Kljub temu pa je zanimiv dokument, ki priča o Jenkovi uporabnosti, še bolj zato, ker je muzikalno izvrstno zasnovan in ima značaj oblikovno strnjene ter melodično dojemljive celote. Hkrati ima ta himna svojo važnost tudi v okviru Jenkovih gledaliških glasbenih prizadevanj.

Jenkovo ime najbrž ni samo slučajno povezano z nastankom te himne. Ko jo je komponiral, je verjetno že vedel, da bo imela večjo važnost in daljše življenje od navadne točke v Djordjevićevi »Markovi sablji«. K takemu sklepu navaja neko pismo Jovana Jovanovića-Zmaja Jovanu Boškoviću z dne 19. marca 1865 iz Pešte.[4] Ko je namreč srbska vlada v tem letu iskala narodno himno, se je omenjeni Bošković obrnil na Zmaja, da zanjo napiše primerno pesem. To je Zmaj tudi storil in je v zadevi uglasbitve pisal Boškoviću med drugim naslednje:

»Što se tiće arije, Kornel Stanković teško da će moći obavit. Njegovi su dani izbrojani, — vrlo je zlo. Al on se ipak vara, da će ako ne sam, a ono sa njegovim učiteljem Sehterom ariju sastaviti, ili bar Sehteru zgodnu ideju prema himni predložiti... Ovu moju himnu (sic) ako i ne primite, dobro bi bilo da taj

metrum drugim pesnicima koje pozovite, preporučite, jer će i ta arija koju će Sehter po uputstvu Kornelovom sastaviti, za ovaj metrum udešena biti... Dobro bi bilo da i Jenka pozovete.«

Zmaj torej na Kornelija Stankovića ni preveč računal. Ko je pisal omenjeno pismo, je ta že bil težko bolan in je kmalu zatem, 5. aprila 1865, umrl. Stanković pa je kljub temu še tik pred smrtjo razmišljal o glasbeni zasnovi himne, po virih sodeč skupno s svojim nekdanjim učiteljem Simonom Sehterjem. To dokazuje Zmajevo pismo od 7. aprila 1865 istemu Boškoviću:

»Daklem Kornelija izgubismo. Al evo on je ipak održao reč(,), na veliku subotu bio sam kod njega i onda mi dade note od himne, da i' dam u Pešti prepisati, pa da i' on još jedared pregledi i popravi. Al baš kad sam teo da mu i' odnesem, čujem glas da ga više nema. Sad evo ti note kako su se zatekle, bez njegove poslednje revizije.

Ja ne znam, da je Kornel živ ostao, kako bi vam on to poslao, bilo pod svojim imenom, kakoli? — jer on je samo ideju dao, a njegov negdašnji učitelj u Beču Sehter izradio je dalje...«

Nadaljnja usoda tega Stanković-Sehterjevega zasnutka je znana le toliko, da omenjena uglasbitev Zmajeve himne ni postala aktualna. Najbrž ni ustrezala, kakor ni Zmajevo besedilo (Bože pravde, braniću stvorenja, Bože nada, Bože iskušenja...). Dejstvo pa je, da je že takrat, leta 1865, Zmaj mislil na Jenka. Ali je Bošković ponudil tekst v uglasbitev tudi slednjemu, ne vemo. Morda ga je res Jenko že komponiral, pa se mu ali ni posrečil ali pa ni bil sprejet. Prav tako danes ni mogoče dognati, kdo je spodbudil Zmaja, da bi ponudil uglasbitev himne Jenku; skladateljeva popularnost ali morda celo Kornelij Stanković sam. Vsekakor je torej možno, da je Jenko že leta 1865 dobil spodbudo za komponiranje srbske himne. Že tedaj se mu je utegnila poroditi misel na njeno glasbeno podobo, realizirala pa se je šele leta 1872 s primernejšim oziroma ustreznejšim Djordjevićevim besedilom.

Jenko je torej dobival spodbude za skladateljevanje z vseh strani. Zanimivo je, da je nekoliko prispeval tudi v srbsko cerkveno glasbeno tvorbo. Če ne bi zanjo imel neposrednih spodbud, se je ne bi bil najbrž nikoli lotil. Saj je znano, da v času svojega dunajskega in pančevskega delovanja ni napisal niti ene skladbe v tej smeri, saj mu kot

svobodomislecu ni bila blizu. Leta 1867, ko je bil dirigent Beograjskega pevskega društva, je moral društveni pevski zbor na zahtevo metropolita Mihajla redno peti v cerkvi. To je postavilo tudi Jenku določene naloge. Kakor posvetna, je bila z izjemo Stankovićevih skladb tudi cerkvena vokalna glasba tedaj pri Srbih nadvse skromna. Zato je moral Jenko skladati ali prirejati tudi te vrste glasbo. Skladatelj in glasbeni teoretik Kosta Manojlović piše, da je Jenko »zbog društvenih potreba, harmonizirao ‚Venčanicu' (pesme pri venčanju) i na ‚Blagodarenju' za muški zbor«.[5] Razen tega je še v srbsko cerkveno glasbo prispeval vrsto drugih del. Vrhu »Liturgije sv. Jovana Zlatoustog«, ki jo je priredil po Korneliju Stankoviću, so tu še mnogi zbori, na primer »Bog Gospod i javisja nam«, »Blagosloven jesi Hriste« (v C- in D-duru), »Blagoslovju Gospoda«, »Pravoslavija nastavniče«, »Vozneslsja jesi«, »Opelo«, »Glas Gospoden na vodah«, »Parastos« in »Tropar sv. Jovana Damskina«. Razen »Parastosa« in »Jelici vo Hrista« iz »Liturgije«, ki sta za mešani zbor, so vse ostale skladbe za moški zbor. S tem svojim ustvarjanjem je Jenko še razširil svoje delovno področje v srbski vokalni glasbi. Vendar to ni imelo na stil in izraz njegovo posvetne glasbe nobenega vpliva. Po odhodu iz Beograjskega pevskega društva se cerkveni glasbi ni več posvečal. Potrebe ni več bilo, notranjih nagibov pa v tej smeri menda tudi ni čutil.

Jenkovi zbori in samospevi so skozi dolga desetletja osvajali srbsko ljudstvo. Milojević pravi, da »su naše (srbske, op. pis.) majke i staramajke uzdisale uz zvuke njegovoga ‚More mi je ljubav' ili bile uzbudjene ljubavlju mlade Jelke za Janka, i osećale duboko, slušajući njegov dvopev ‚Za tobom srce žudi'«. Če že upoštevamo njegove patriotske pesmi, himne in vse ostalo velikansko delo, ki ga je opravil na polju srbske vokalne glasbe, je razumljivo, zakaj da je postal v novi sredini nekak — bard, kot pravi Milojević. Dve desetletji, vse do rojstva Mokranjčevih slovečih »Rukoveti«, je bil med Srbi edini skladatelj, ki je znal prisluhniti srbskim čustvom in zapeti tako, kot so si želele srbske množice. Zato so se njegove pesmi tako širile in postale znane tudi izven meja nove ter stare domovine. Tudi tam so baje postale »dragocena svojina svih slovenskih pevača« (Mlada Srbadija, 1871/15—16, 110—111, 128). Ves ta sloves se je

spletal okrog Jenka, ki da bi ga »s najviše prava mogli nazvati slovenskim slavujem« (Mlada Srbadija, isto). To je morda sicer nekoliko pretirano, vendar je v tem tudi nekoliko resnice. Srbom in v nekem pogledu tudi drugim slovanskim narodom, je Jenko dal s svojo pesmijo mnogo. Predvsem je Srbom sredi druge polovice XIX. stoletja ustvaril tisto, kar so potrebovali in česar jim dotlej razen njega ni znal ne mogel dati nihče drug. Njegova prizadevanja na polju srbske vokalne glasbe je torej treba ocenjevati tudi s tega in ne le s čisto umetniškega vidika.

V Jenkovo vokalno tvorbo spadajo tudi zborovske skladbe, ki so nastajale v okviru njegovega ustvarjanja odrske glasbe. Te pa imajo značilnosti, zaradi katerih jih je treba kljub organski povezanosti s čisto vokalno glasbo, ki ji tudi pripadajo, obravnavati ločeno.

---

[1] Prim. Danica 1863, IV/46, 735; Skerlić J., isto, 109, 306, 388; Šumarević Sv., Pozorište kod Srba, 1939, 427.

[2] S. S. M. (= St. St. Mokranjac), Pozorišne pesme — Seoska Lola, složio i za glasovir udesio Davorin Jenko, SKG, 1901, IV/325. — V srbskih tekstih, ki jih je pisal Jenko, je čutiti neposredne vplive slovenskega jezika. Prav tako obratno. Dolga leta bivanja med Srbi so vplivala, da je Jenko med slovenske pogosto mešal srbske besede. Takih primerov so njegova slovenska pisma, kolikor so se ohranila, prepolna.

[3] Nedvomno po Jenkovih podatkih omenja Koncertni list Glasbene Matice ljubljanske od 6. novembra 1910, da je »Vabilo« uglasbil skladatelj 1870 v Cerkljah. Če je to točno, je skladba verjetno nastala med 5. in 9. novembrom tega leta, ko je bil na poti iz Prage v Beograd, pa se je za kakšen dan ustavil v Cerkljah. V ostalem času tega leta skoraj gotovo ni bil v Cerkljah, ker to tehnično ne bi bilo mogoče. Ta zbor je 1901 poslal G. Kreku za objavo v »Novih akordih«. Krek pa ga ni takoj objavil in je zato Jenko prosil L. Schwentnerja, naj mu ga Krek vrne, ker ga bo »sam izdal in pa še nekaj druzih mojih slovenskih skladeb«. (Iz pisma L. Schwentnerju z dne 3. julija 1902, delni prepis hrani P. Kalan.) Krek mu je »Vabilo« gotovo vrnil in izšlo je v zbirki »18 slovenskih pesnij« leta 1908.

[4] Gl. Šević M., Zmaj i narodna himna, GID (Novi Sad), 1930, III/299, 300.

[5] Podrobno gl. Manojlović K., O crkvenoj muzici kod Srba, Sv. Cecilija, XV/5.

NARODNO GLEDALIŠČE

Pospešeni razvoj nacionalnega, političnega in ekonomskega življenja stare Srbije je v začetku druge polovice XIX. stoletja neposredno vplival tudi na kulturni razmah. Ta je postajal vedno obilnejši na vseh področjih znanstvenega, umetniškega in prosvetnega delovanja. Sprožil je tudi potrebo ustanovitve gledališča v prestolnici, ki bi naj Beograd postopoma v tej smeri približalo podobo drugih evropskih glavnih mest. Res se je ustanovil poseben odbor za Narodno gledališče, ki je začel z delom 16. julija 1868 in v nekaj mesecih končal priprave tako, da je beograjsko Narodno gledališče praktično začelo delovati že v novembru istega leta.

Brez glasbe pa si gledališča seveda ni bilo mogoče zamisliti. Zato je Jovan Bošković, ki je bil podpredsednik prej omenjenega odbora, takoj v začetku sestavil načrt za ureditev gledališkega orkestra. Po tem načrtu naj bi za prvi čas zadoščalo dvanajst »svirača«. »Jedanaest svirača imali bi se uzeti iz vojničke sviračke bande, njima bi se pored plate koju primaju od države dalo dodatka, petorici 13 ili 10, šestorici 10 ili 7 forinata mesečno«.[1] Z instrumentalisti so bili križi in težave, ker jih kratko in malo ni bilo. Edino iz vojaške godbe jih je lahko dobilo Narodno gledališče in še ti, ki so bili seveda povečini Čehi, kajti srbskega naraščaja spričo že znanih razlogov še ni bilo, niso bili kdo ve kako porabni. Srbe so torej spremljale podobne ovire kot vse narode, ki v posredni ali neposredni preteklosti niso imeli enakih razvojnih možnosti, kakor jih vidimo pri večini narodov Zahodne Evrope. Tam so si mogli ostalo Evropo in svet vladajoči narodi razviti sijajno kulturno življenje, razkošna gledališča in razne druge kulturne ustanove; v stoletjih svojega razcveta so si ustvarili trdno in obsežno tradicijo, ki je rodila bogate sadove in je tudi glasbi dajala močan polet. Od južnoslovanskih narodov so bili teh dosežkov v največji meri deležni Slovenci, manj Hrvati in najmanj Srbi ter Bolgari, do katerih vplivi zahodnoevropske kulture vse do začetkov XIX. stoletja tako rekoč niti ne segajo. In še celó na Slovenskem so bile v zvezi z ustanavljanjem gledališča kljub tradiciji gostovanj italijanskih opernih družb, ki so trajala čez poldrugo stoletje, Stanovskemu gledališču, ki je bilo ustanovljeno v Ljubljani že leta 1765, in raznim drugim oblikam gledališkega uprizarjanja težkoče. Vendar moramo pripomniti, da so se te pojavile šele takrat, ko so si začeli Slovenci skladno narodnostni osamosvojitvi in neodvisno od bogate preteklosti ustanavljati lastno, slovensko gledališče. Ustvarjati so začeli znova in so se spet navezali na tradicijo šele tedaj, ko so svoji nacionalni gledališki umetnosti utrdili temelje. Tako ni čudno, če se raven gledaliških predstav na odru ljubljanske Čitalnice ali Dramatičnega društva ni mnogo razlikovala od le-te v beograjskem gledališču. V glavnem velja isto tudi za zagrebško gledališče, ki je v primerjavi z ljubljanskim še toliko bolj zadevalo ob sorodne probleme, ker je bilo zgodovinsko na slabšem. V splošnem pa so vsem tem trem

gledališčem manjkali sposobni kadri in kvalitetna domača izvirna dela, se pravi najvažnejše, kar mora imeti za uspešno delovanje vsako gledališče. Čakalo jih je torej trdo in naporno delo, ki se je raztezalo v več smeri in je pričakovalo ter potrebovalo rezultatov čimprej mogoče.

Enake težave kot z igralci in domačimi deli so imela ta gledališča tudi s pevci, instrumentalisti in domačo izvirno glasbo. Ljubljansko Dramatično društvo si je na primer sposojalo za svoje glasbene predstave vojaške godbenike in pevske vloge so prevzemali igralci, ki so tu pa tam sicer imeli dobre glasove. Šolani pa niso bili ter so zato iskali osnovnih pojmov vokalne tehnike v pevskem oddelku dramatične šole Dramatičnega društva. Do ustanovitve samostojnega gledališča v letu 1892 so se te razmere kajpak močno izboljšale, začetek pa je bil zares skromen. V bistvu ista je bila podoba zagrebškega gledališča, še bolj in v večji meri pa je to veljalo za beograjsko Narodno gledališče. Slednjemu ni bil orkester potreben le zato, ker zaradi nezadostnega igralskega kadra ni moglo dajati izključno dramskih predstav, ampak tudi in predvsem zaradi tega, ker je z glasbo poživljalo in dvigalo zanimanje občinstva za svoje predstave. Tako je v začetku in nato še nekaj desetletij nadaljevalo tradicijo izza prvih začetkov srbskega gledališkega življenja. Čeprav je glasba imela tudi druge naloge, naj bi vendarle v prvi vrsti zabavala publiko. V ta namen je orkester pred začetkom in med posameznimi dejanji izvajal razne ouverture, valčke, potpourije in podobne komade, ki so prijali okusu tedanjega beograjskega gledališkega občinstva. Tak način gledališkega predstavljanja je bil nekoč udomačen tudi v Zahodni Evropi. V teku naravnost čudovitega razvoja operne umetnosti pa se je seveda čedalje bolj izgubljal in se je deloma obdržal le v manjših mestih, nikakor pa ne v središčih, kjer so delovale kvalitetno visoko stoječe Opere. Te so služile visokim ciljem operne glasbe in so ugodno pospeševale njeno nadaljnjo rast. Beograjsko Narodno gledališče ob svoji ustanovitvi seveda na Opero ni smelo in ni moglo niti misliti. Pogojev zanjo še ni bilo, treba ji je bilo šele polagati prve temelje.

Za vodjo orkestra se je ponudil Narodnemu gledališču glasbeni učitelj na beograjski gimnaziji Dragutin (Antonije) Reš, ki je bil tudi sprejet in je tako postal prvi njegov

kapelnik. Z njegovo glasbo, »prvom srpskom uvertirom«, se je 10. novembra 1868 odprlo beograjsko Narodno gledališče, ki je ob tej priložnosti uprizorilo zgodovinsko dramo »Djuradj Branković«. Reševo glasbo je beograjsko občinstvo poslušalo tudi ob uprizoritvi »Posmrtne slave kneza Mihaila« Djordja Maletića, s katero so slovesno izročili svojemu namenu novo poslopje Narodnega gledališča 30. oktobra 1869. Reš pa ni bil dovolj usposobljen, da bi lahko zadoščal glasbenim potrebam Narodnega gledališča. Zato se mu je dobri dve leti po ustanovitvi gledališča pridružil tudi Davorin Jenko.

Že iz tega, kar vemo doslej, lahko posnamemo, da se je Jenko zanimal za odrsko glasbo in da je hotel delovati na tem skladateljskem področju. K temu sklepu navaja njegova glasba k »Seobi Srbalja«, nadalje želja, da bi Slovencem dal izvirno spevoigro in naposled tudi njegov praški študij. Kakor vemo, se je zanj odločil predvsem zaradi tega, da bi se verziral v tej skladateljski veji in se iz ozkega vokalnega ustvarjanja ter poustvarjanja spustil na širše področje. Letnice to dejstvo dobro potrjujejo in ilustrirajo. Beograjsko Narodno gledališče se je ustanovilo leta 1868 in vanj Jenko takrat, četudi je bil najbolj znan in priznan srbski glasbenik, ni mogel priti, ker za delo, ki bi ga tam čakalo, kratko in malo ni bil sposoben. Če bi izpolnjeval potrebne pogoje, bi ga Narodno gledališče gotovo sprejelo. Prav zato, ker jih ni, a si je udejstvovanja v gledališki glasbi želel, kot si je želel večje glasbene razgledanosti nasploh, je odšel leta 1869 v Prago. Morda so pri Narodnem gledališču mislili, da ga bodo po vrnitvi zaposlili, vendar ga za študij v Pragi niso podprli. Gotovo pa je na to gradil Jenko, ki je mogel upravičeno domnevati, da tudi tokrat ne bo z Ljubljano nič. Njegova sklepanja so bila povsem realna. Moral se je vrniti v Beograd in tudi leta 1870 je še bil najsposobnejši glasbenik, ki v srbski glasbeni provinci ni imel tekmeca.

Z Jenkom je najbrž računal tudi prvi upravnik in kasnejši dramaturg beograjskega Narodnega gledališča Jovan Djordjević. Ne vemo sicer, ali je dal Jenku v zvezi s praškim študijem kakšne spodbude ali celo zagotovila za prihodnost. Pozabiti ali prezreti pa ne smemo, da je pisal gledališke igre, za katere bi lahko Jenko pisal glasbo. Verjetno je

pomagal Jenku v gledališče tudi državnik in zgodovinar Jovan Ristić, ki je bil v razdobju 1868—1872 poleg politika Blaznavca namestnik mladoletnemu knezu Milanu Obrenoviću in je imel odločilen vpliv tudi na formiranje umetniškega osebja beograjskega Narodnega gledališča.[3] Inteligentni Ristić je imel dovolj prilike, da se je seznanil z glasbenim delom Davorina Jenka. Baje mu je zlasti ugajal njegov »Naprej«. Domneva o Ristićevi podpori Jenku ob njegovem vstopu v Narodno gledališče se tako zdi povsem verjetna. Koliko so tu vplivali še razni drugi momenti in činitelji, se določno ne dá povedati.[4] Jasno je samo eno, namreč to, da je bil Jenko beograjskemu Narodnemu gledališču potreben in ga je prej ali slej moralo pritegniti, zlasti tedaj, ko se je vrnil iz Prage oplojen z novim znanjem, takim, kakršno je bilo potrebno za gledališko-glasbene naloge in smotre.

V podatkih za svoj življenjepis[5] je Jenko navedel, da ga je izbrala uprava kraljevega srbskega Narodnega gledališča za svojega kapelnika in skladatelja leta 1870. Pogodba, ki jo je sklenil z njo, je datirana z 18. decembrom 1870, mesto pa je nastopil 1. januarja 1871. Zavezal se je, da bo opravljal v Narodnem gledališču »dužnosti učitelja i upravitelja pevačkog, kako kad pozorišna potreba bude zahtevala«, za kar je odgovarjal gledališkemu pravilniku in se je moral podrejati odredbam vrhovne gledališke uprave. Za to delo je dobil Jenko »godišnju platu 250 (dve stotine i pedeset) talira, računajući dukat u 60 groša čaršiskih«. Komaj je podpisal pogodbo, pa je že zahteval, da se mu plača z novim obračunskim letom, to je s 1. novembrom 1871 zviša. Prvo pogodbo je sklenil za eno leto, nato je pogodbe sproti obnavljal.[6]

Spočetka je bil Jenkov delokrog v Narodnem gledališču zelo omejen. Poverjen mu je bil le pevski zbor, medtem ko je orkester še nadalje upravljal omenjeni Reš. Zanimivo je, da v podatkih »Kalendara sa šematizmom knjažestva Srbije« za leto 1871 med osebjem Narodnega gledališča sploh ni naveden, pač pa se omenja Dragutin Reš. V to osebje je bil sicer Jenko vključen kot pevski učitelj in zborovodja, vendar njegov član neposredno ni bil. Kasnejši podatki ga tudi ne navajajo, ker se omenja le gledališka uprava brez podrobnih navedb.

Delitev strokovnega vodstva posebej za pevski zbor in posebej za orkester je bila v začetku delovanja Narodnega gledališča nujna. Igralci so morali tudi peti, v ta namen pa največkrat sploh niso bili niti pripravljeni niti sposobni. Razen tega je bil potreben zbor, ki je štel 16—20 članov. S solisti in zboristi je imel Jenko velikansko delo, da jih je mogel usposobiti za nastopanje. Kakšno stanje je vladalo v tem pogledu, nam najlepše prikazujejo »Srpske novine« iz leta 1868 (št. 161). V svojem poročilu navajajo, da je med igralkami bila le ena pevka, medtem ko je bilo med igralci baje nekoliko več pevcev. Seveda pa te pevke in pevci pogosto niso poznali niti not in niso imeli niti drugega najosnovnejšega znanja. To in pa dejstvo, da so imeli skoraj vsi člani gledališča, ki so se razen nekaj novincev sestavljali skoraj izključno iz bivših članov stare gledališke družine Adama Mandrovića, novosadskega Narodnega gledališča, Molnarjevega gledališča v Budimu, nemškega gledališča v Osijeku in na Dunaju ter zagrebškega gledališča, »prilično starih mana« kot pravi Sv. Šumarević, je zahtevalo, da »im se omoguće nove vrline«. Iz tega razloga je Jovan Djordjević leta 1868 ustanovil začasno gledališko šolo, ki jo je kasneje (1870) nadomestila prva srbska igralska šola.

V tej šoli iz leta 1868 je glasbo učil Dragutin Reš. Po osmih mesecih je šola prenehala delovati in v tako kratkem času Reš svojih učencev ni mogel mnogo naučiti. Stanje se torej do Jenkovega prihoda v Narodno gledališče ni posebno izboljšalo. Zato je moral Jenko krepko prijeti za delo, s poučevanjem solistov in zboristov pa se je ukvarjal tudi pozneje, vsa desetletja svojega gledališkega delovanja. Njegovo delo je bilo otežkočeno zlasti zato, ker so se pevci-igralci in zboristi pogosto menjavali. Tako se je moralo učenje začeti vedno znova in pravega, sistematičnega napredka kajpada ni bilo. Izven Narodnega gledališča pa do leta 1899, ko se je po Mokranjčevi zaslugi ustanovila prva srbska glasbena šola, ni bilo nobene možnosti temeljitega glasbenega in pevskega izobraževanja. Vse, karkoli je težilo v to smer, je bilo treba prepustiti Jenku. In viri nam pravijo, da je imel Jenko »dosta truda i posla dok je naš maleni broj pevačkih snaga izučio toliko da mogu izići pred publiku i s pevanjem klasičnih kompozicija« (Srpske novine, 1884. 337). Še leta 1884 se »Figarova ženitev« dolgo ni mogla upri-

zoriti, ker pevci niso bili toliko sposobni, da bi lahko solidno izvedli svoje vloge. Ko je te »neuke pevače« vendarle tako daleč pripravil, pa je predstave »sigurno izvodio« (Gudalo, 1886, I, 4). Tako je bilo njegovo delo konec koncev vendarle uspešno, saj se mu je posrečilo izšolati nekaj dobrih pevk in pevcev.

Nekoliko lažje delo kot s solisti je imel Jenko z zboristi. Ti so izšli največkrat iz Beograjskega pevskega društva, kjer so kljub opisanim razmeram vsaj nekaj pridobili in so gledališkemu pevskemu zboru omogočili uspešno delovanje. V Narodnem gledališču je Beograjsko pevsko društvo sploh igralo veliko vlogo, predvsem zaradi tega, ker je bilo najstarejše in najpomembnejše srbsko glasbeno društvo in ker je bilo Narodno gledališče glede zborovskih pevcev odvisno predvsem od njega. Že ob samem začetku delovanja Narodnega gledališča je Beograjsko pevsko društvo sodelovalo s svojim pevskim zborom. Podobno je stavljalo svoje pevce na razpolago tudi kasneje. Kalik je sicer v svoji »Spomenici« naglasil, da gledališka uprava društvu ni bila vedno naklonjena, ko je potrebovalo gledališko dvorano za prirejanje svojih koncertov, vendar dejstva dokazujejo, da so koncerti le bili in to včasih celo s sodelovanjem gledališkega orkestra.

Jenko je dirigiral gledališkemu orkestru tu pa tam že v času, ko ga je še vodil Reš. Ko pa je slednji zapustil Narodno gledališče, je Jenko poleg zbora prevzel tudi vodstvo orkestra in tako svoj delokrog močno razširil. Sedaj, ko je v svojih rokah združil vodstvo obeh izvajalnih teles, se je izboljšalo tudi njegovo gmotno stanje, s katerim si je bil vedno navzkriž. Iz Todorovićevega poročila na izrednem občnem zboru Beograjskega pevskega društva 6. marca 1877 vidimo, da je imel že takrat, ko je bil v Narodnem gledališču še Reš, »kao horo-upravnik 300 talira«. Ko pa je Reš zapustil Narodno gledališče, je gledališka uprava na Todorovićev predlog Jenku dodala še »onih 200 talira što je Reš primao, da on sam bude horo-upravnik, dakle to su 500 talira«. Če temu prištejemo honorar, ki ga je dobival kot zborovodja Beograjskega pevskega društva in druge dohodke, ki so mu pritekali kdaj pa kdaj iz njegovega skladateljskega dela, je bil materialno povsem dobro situiran.

Gledališkemu orkestru se je Jenko vneto posvečal in ga razvijal, kolikor so mu to dovoljevale skrajno omejene teh-

nične možnosti. Orkester je namreč bil strokovno in številčno zelo pomanjkljiv. Njegovi člani so skoraj vsi bili iz »vojne bande«, vendar se je Jenko moral zadovoljiti z njimi, ker drugih ni imel. V nameri, da bi zvišal izvajalno raven, se je tu pa tam poslužil tudi gostov. Tako je pri eni izmed uprizoritev »Bega iz Seraja« sodeloval tudi nadarjeni violinist Dragomir Krančević.

Omenjeni orkester je bil najprej sestavljen le iz pihal in šele pozneje so se tem priključila tudi godala. Kakšen je bil tak orkester, nam najbolje povedó Jenkove partiture, ki so bile za 12—16 instrumentov. Če so bile za 16 instrumentov, so obsegale flavto, oboo, 2 klarineta, fagot, 2 rogova, 2 trobenti, trombon, timpane, I. in II. violino, violo, violoncello in kontrabas. Kadar so zahtevale prilike, se je ta sestav celó skrčil na 12 instrumentov. V najboljšem primeru je bil za 20 instrumentov in tako je nihal med številom 12 in 20. S takim orkestrom seveda Jenko ni mogel delati čudežev in ni mogel doseči večjega poustvarjalnega poleta. Vendar je to za tisti čas zadoščalo in ustrezalo tudi potrebam beograjske publike, ki je vedno bolj živahno spremljala delo Narodnega gledališča.

Jenko je v Narodnem gledališču opravljal vse, kar je bilo v zvezi z glasbo. Učil je zbor, orkester in soliste, pripravljal nastope, večkrat sam prepisoval instrumentalne glasove in dirigiral, kadar so izvajali tako imenovane komade s petjem, to je spevoigre ali kaj podobnega. Le kadar je orkester igral pred začetkom predstave ali med dejanji, so namesto njega dirigirali razni vojaški kapelniki. Njegovo delo je bilo torej nadvse obsežno in ni dopuščalo, da bi se Jenko lahko poglobil v pripravljalni študij in v vseh potankostih izdelal tako izvajalce kot glasbo, ki se je predstavljala skupno z določeno igro. Razbremenil se je šele proti koncu svojega delovanja, ko je bil kot drugi dirigent beograjskega Narodnega gledališča angažiran dotedanji vojaški kapelnik Dragutin Pokorný. Jenko je seveda še vedno ostal prvi dirigent, odslej, to je od leta 1897 dalje, pa je kljub temu prepustil vse dirigiranje Pokornemu in se posvetil izključno skladanju.[7]

Jenkovo delo je torej zadevalo v beograjskem gledališču na pogostne in znatne ovire ter ni uspevalo tako, kot si ga je morda skladatelj predstavljal. Sprva, do leta 1877, se

Jenko ni mogel predati gledališču v celoti, ker je bil vezan na Beograjsko pevsko društvo. Ta ovira je nato odpadla, pojavile pa so se druge, nove, ki jim ni bil vzrok Jenko, marveč v organizaciji gledališča, njenih tehničnih vprašanjih ter celotni strukturi takratne srbske družbe. Omenjam sezono 1873/74, ko je bilo Narodno gledališče skoraj ves čas zaprto zaradi prevelikega primanjkljaja. Del članov je takrat ustanovil gledališko družino, ki je pod vodstvom Djordja Peleša brez posebnega uspeha nastopala nekaj časa v Beogradu in nato v Zemunu, nakar se je v zimi 1873/74 razšla. Druga skupina je odšla v Šabac, kjer se je z njenim prihodom ustanovilo Mestno gledališče. Ko je nato Narodno gledališče v Beogradu zopet začelo delovati, so se sicer bivši člani spet vračali in naposled vrnili. Razmeroma dolgi presledek in občutek negotovosti pa je vendar povzročil, da delo še dolgo ni steklo v polnem razmahu. Tudi Jenko je moral znova pričeti s svojimi glasbenimi prizadevanji. Taki primeri se sicer kasneje niso ponavljali, en sam pa je zavrl začeti polet za daljše razdobje. Predvsem pa so Jenkovo delo vezale notranje razmere: nestalnost članstva in tehnične ozkosti, ki niso dopuščale ne številčnega ne kvalitetnega razširjenja orkestra in zbora. Pod takimi pogoji, ki so trajali kar predolgo, čeprav so bili v splošnem razvojnem merilu bolj ali manj nujni, se seveda beograjsko Narodno gledališče ni moglo poganjati za ravnijo glasbene reprodukcije raznih drugih evropskih gledališč. Če ga primerjamo z ravnijo ljubljanskega Dramatičnega društva, se tudi z njo ni moglo vzporediti, zlasti ne, ko je začelo z letom 1892 delovati v Ljubljani stalno slovensko gledališče in v njegovem okviru Opera ter je vodstvo glasbenih predstav prevzel skladatelj Fran Gerbič. Kljub mladosti samostojnih poustvarjalnih prizadevanj in močnih ovir s strani nemškega elementa so bili torej razvojni pogoji za hiter dvig gledališkega glasbenega življenja pri Slovencih ugodnejši kot pri Srbih. Nemalo ali pravzaprav celó odločilno so prispevali sposobni kadri izvajalcev, ki so se na Slovenskem množili hitreje kot v Srbiji. V Ljubljani se je že čutila dediščina preteklosti, ki je po določenem razdobju spet postala aktualna in se je ponovno začela vračati v slovensko glasbeno življenje, da je le-to postalo bolj živo in plodno ter je vezalo tradicijo s sedanjostjo toliko, kolikor

se je to že zdelo potrebno. Srbsko glasbeno življenje tradicije ni imelo, spričo tega je bil potreben daljši čas, da se je glasbeno življenje v Narodnem gledališču dvignilo na višjo raven. Razen tega ne smemo prezreti, da Jenko proti koncu stoletja ni bil več tako prožen kot nekdaj in glasbenemu poletu beograjskega gledališča ni več mogel dajati tistega tempa, ki bi bil potreben v tako važnem razvojnem obdobju. Mladih dirigentskih kadrov pa ni bilo. Mokranjac in Marinković sta se sicer že živahno in z uspehom uveljavljala. Nobeden od njiju pa se ni posvetil ne dirigiranju ne izključnemu ustvarjanju gledališke glasbe, da bi bil že tedaj sposoben preroditi glasbena prizadevanja srbskega Narodnega gledališča. Tako je še vedno vodil Jenko in določal smer, ki jo kažejo zadnja desetletja, pa bi jo bilo treba čimprej zamenjati. Tega Jenko ni mogel storiti in tudi novi tehnični pogoji še niso bili zreli. Krivda za razvojni zastoj torej ni bila v Jenku, ampak v neugodnih razmerah, posebnih razvojnih pogojih in možnostih ter v dejstvu, da ni bilo primerne osebnosti, ki bi lahko prevzela Jenkovo mesto v trenutku, ko ta razvoju Narodnega gledališča ni več mogel prispevati tako, kot bi bilo potrebno za nastajajoče nove čase.

Vzlic temu je Jenko beograjskemu gledališču silno koristil. Vplival je vsestransko in njemu se mora srbska dramska umetnost zahvaliti tudi za Avgusto (Velo) Nigrinovo, ki se je najprej začela uveljavljati na odru ljubljanskega Dramatičnega društva. Jenko jo je pridobil za beograjsko Narodno gledališče, kjer je z velikim uspehom prvič nastopila 21. oktobra 1882. Razvila se je v prvo igralko za vodilne naivne in tragične vloge ter s svojim delom nadvse pozitivno vplivala na razvoj srbskega modernega igralstva.[8] Tako si je z dramske strani pridobila v beograjskem Narodnem gledališču podobno vlogo, kakor Jenko z glasbene plati, četudi njen vpliv na razvoj srbske glasbene umetnosti še zdaleč ni bil tako daljnosežen in mnogostranski kot Jenkov.

Ne glede na razne bolj ali manj važne pomanjkljivosti je treba priznati, da je bilo Jenkovo delo v beograjskem Narodnem gledališču pomembno. Z njim je skladatelj položil temelje srbskemu gledališkemu glasbenemu poustvarjanju in na njih se je v modernem obdobju svojega

Vela Nigrinova v času delovanja v ljubljanskem Dramatičnem društvu

razvoja lahko dvigalo hitreje in uspešneje. Trditev, da je Jenko v Beogradu iz skromnega naredil moderno gledališče,[9] je kajpada pretirana. Ko je prišel v srbsko glavno mesto, je bilo tamkaj glasbeno življenje res zelo skromno oziroma ga skoraj ni bilo. In ko je vstopil v beograjsko Narodno gledališče, je tudi to bilo zelo skromno. Obema je dal svoj prispevek, vendar je bilo to gledališče, ko ga je po več kot tridesetih letih zapustil, še vedno razmeroma skromno. Pod Jenkovim vodstvom pa je v glasbenem pogledu kljub vsemu napravilo znaten korak naprej. Kvaliteta se je počasi dvigala, uspehi so prav tako rasli. V tem času se je utrdila verjetnost bodočega napredka. Zato je Jenkovo ime tesno povezano z zgodovino srbskega gledališkega glasbenega poustvarjanja; v njem si je Jenko s svojim delom in dosežki pridobil pomembno mesto.

---

[1] Šumarević Sv., isto, 365; Srpske novine, 1868, 157—159, 161, 162, 169.

[2] Prim. Šumarević Sv., isto, 365, 383, 403, 434. — Ob predstavi »Posmrtne slave kneza Mihaila« je baje »orkestar dobro ispunio svoj zadatak, ali su se glasovi pevača gubili u ovoj prostoriji«. Orkester je vodil Dragutin Reš.

[3] Prim. Mantuani J., isto, 66—67; SN XLVII, 281, nekrolog Jenku.

[4] Ob tem vprašanju naj nakažem domnevo, da na Jenkovem sodelovanju v beograjskem Narodnem gledališču ob njegovi ustanovitvi leta 1868 Beograjsko pevsko društvo ni bilo zainteresirano, ker bi se morda Jenko ne posvečal več s toliko vnemo društvenemu pevskemu zboru. Predsednik Beograjskega pevskega društva naj bi bil po navedbah S. Kalika (isto, 29) tudi podpredsednik gledališkega odbora. To je popraviti toliko, da je bil podpredsednik gledališkega odbora podpredsednik in ne predsednik Beograjskega pevskega društva, konkretno Jovan Bošković (prim. Šumarević Sv., isto, 365). V vsakem primeru je torej moglo BPD bistveno vplivati na izbiro kapelnika, kar v začetku ni bil Jenko, ampak Reš. Da BPD ni simpatiziralo z Jenkovo namero prestopa v Narodno gledališče, bi smeli sklepati tudi iz tega, da tudi ono ni bistveno, tako kot bi pričakovali, podprlo Jenka za časa njegovega praškega študija.

[5] Gl. Godišnjak SKA za leto 1887, I, 262 ss. Da je bil Jenko res angažiran kot kapelnik in skladatelj, dokazuje tudi njegovo pismo Fr. Rakuši z dne 5. maja 1885. V njem je pod svojim podpisom navedel »kapelnik i skladatelj kr. srpskog narodnog pozorišta«. (Izvirnik hrani arhiv Akademije za glasbo, Ljubljana.) S funkcijo kapelnika je bila torej funkcija skladatelja tudi formalno zvezana, vsaj v Jenkovem primeru.

[6] Prva Jenkova pogodba z beograjskim Narodnim gledališčem se v izvirniku ni ohranila, pač pa je njen odtis objavljen v omenjeni Šumarevićevi knjigi (str. 401). Prav tako niso ohranjeni mnogi drugi dokumenti tega gledališča, ki bi bili dragoceno gradivo tudi za proučevanje ter osvetljevanje Jenkovega gledališkega dela. Arhivski material Narodnega gledališča v Beogradu je bil deloma uničen že v prvi, deloma pa v drugi svetovni vojni.

[7] Prim. Sećanja Dragutina Pokornog na Jenka, zap. St. Lazarević 10. marca 1951. Rkp. hrani pisec knjige.

[8] Prim. Kalan F., Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet, 1949, IV/580—581; Trstenjak D., isto, 155; Šumarević Sv., isto, 424, 440.

[9] Prim. Sn, XLVII, 281; Šumarević Sv., isto, 434.

GLEDALIŠKA GLASBA

Beograjsko Narodno gledališče je zahtevalo od Jenka, da sklada za njegove potrebe iz povsem istih razlogov, kot poprej na primer Pančevsko srbsko cerkveno ali Beograjsko pevsko društvo. Ne tu ne tam ni bil Jenko samo dirigent oziroma zborovodja in pevski učitelj. Moral je biti mnogo več, tudi ustvarjalec, da bi vsaj deloma nadomestil skoraj popolno pomanjkanje izvirne glasbene literature. V primeru pevskih društev in njihovih zborov to navsezadnje še ni bilo tako tragično, saj jim je bila tudi tuja literatura dostopna. Narodno gledališče pa se le-te sploh ni moglo posluževati, ker so bila zanj razna zahodnoevropska odrska glasbena dela tehnično mnogo pretežka, instrumentalisti

preslabi, da bi jih mogli izvajati, orkester preveč pomanjkljiv, da bi zadoščal, publika pa še premalo razgledana, da bi jih lahko sprejemala. Mimo tega je bilo potrebno upoštevati vedno večjo in močnejšo težnjo, da se tudi gledališka glasba, ki naj bi jo poslušala srbska publika, prepoji s srbskimi folklornimi elementi, s svojsko srbsko čustvenostjo. Beograjsko gledališko občinstvo je sicer rajši gledalo tuje ko domače igre, vendar se je navduševalo tudi za domače, ki so imele pesmi in plese. Pod vplivom omladinskega gibanja se je to navdušenje kasneje še stopnjevalo.

Jenkova skladateljska naloga je tako bila z ene strani obsežna, z druge pa tudi kaj delikatna. Moral je pisati tako, kakor je ustrezalo ravni občinstva in duhu srbske sredine tistega časa nasploh. In moral je mnogo skladati, kajti potrebe so bile velike. Tako ga je beograjsko Narodno gledališče v ustvarjalnem delu neprenehoma spodbujalo in s tem neposredno vplivalo na njegov skladateljski razmah. Hkratu je bilo neposredni povod ustvarjanju njegove gledališke glasbe in prispevkov, ki jih je dajal Jenko na področju srbske gledališke glasbene umetnosti. Spodbuda je torej bila stvarna in trajna in Jenko ji je sledil toliko rajši, ker je imel v okviru beograjskega gledališča vse možnosti, da je bila njegova glasba takoj izvedena. Ni pisal zastonj, ne za arhive. Njegovo delo je bilo povsem realno, prav tako kot delo, ki ga je opravljal za razne pevske zbore.

Pred Jenkom je bila izvirna srbska gledališka glasba skromna. Prve poskuse sicer zasledimo že v letu 1840, ko se je predstavljala »Ženidba cara Dušana« na besedilo Atanasija Nikolića in z glasbo Josifa Šlezingerja. O tej predstavi, ki jo je Svetislav Šumarević (isto, 170, 432) štel za prvo »srpsko ili kragujevačko opero«, so »Srpske novine« (1840, 47) pisale, da je bilo njeno »predstavljenije ... sočinjeno ... u pesmama na formu talijanski opera« in je bilo v celoti »u note stavljeno, a začudo je svima, da se nijedna pogreška u saglašavanju pevača sa sviračima dogodila nije«. Če to drži, je bilo v tistih razmerah in izvajalnih možnostih to res pravo čudo. Kot zvemo iz omenjenega poročila, je poleg pevcev sodeloval tudi orkester, ki ga je »sačinjavala banda Knjaževska pod upravlenijem svoga Kapelmajstora Josifa Šlezingerja«, ki je takrat veljal za enega najboljših, pa tudi redkih glasbenikov, kar jih je delovalo v Srbiji. Ta je tudi »sve pesme i igre na

note stavio«. Žal nam niso znane podrobnosti o tej Šlezingerjevi glasbi. Ta pa verjetno ni presegla preprostega okvira, ki označuje vso njegovo glasbeno tvorbo in s tem tudi njegovo glasbo k drugim odrskim delom. Koliko je Šlezinger poznal italijansko glasbo, da bi se lahko v njeni strukturi vzgledoval, je drugo vprašanje. Iz njegove glasbe, kar je je ohranjene, ne bi mogli reči, da bi bil tehnično, oblikovno in stilno verziran. Zato je treba navedbo, da je bila omenjena »opera« grajena v pesmih »na formu talijanski opera«, vzeti z največjo rezervo, še bolj zaradi tega, ker je bil tudi pisec tega poročila v »Srpskih novinah« gotovo malo in še manj razgledan v muziki kot avtor Šlezinger, ki mu je najbrž postregel s temi podatki.

Poleg Šlezingerja se je poskušal v odrski glasbi tudi Nikola Djurković, nadarjen skladatelj in zborovodja. Ta je po Šumarevićevih navedbah (isto, 433) baje »umetao po svojoj volji muziku i pesme u svaki komad, ako mu se to zgodno činilo«. Ko je leta 1847 gostoval s svojo gledališko družino v Beogradu, je prikazoval tragedije in komedije, v katerih je tu pa tam zapel tudi kak igralec ali zbor s spremljevanjem orkestra. Te pesmi so bile po spevnosti in tehnični izdelanosti spisane v italijanskem duhu in so podobno kot Šlezingerjeve, ki jih je v predstavah svoje gledališke družine Djurković tudi rad uporabljal, izzvale »takvo oduševljenje kod publike da je Djurkovićeva družina važila kao najbolja od svih koje su se dotle u Srpstvu javile«.[1]

Gledališka dela, ki so v kakršnikoli obliki obsegala petje in glasbo, so publiko torej nadvse navduševala in privabljala. Razumljivo je, da so se gledališke družine trudile, kako bi svoje predstave po tej poti poživile in tako dosegle čim večji uspeh. Skladatelji takih vložkov, pesmi in glasbe so bili zaradi tega zelo zaželeni. Sicer jih je bilo malo, pa so v tistem času zadoščali, ker tudi gledališke družine niso bile številne. Poleg Šlezingerja, Djurkovića in Reša se je pred Jenkom uveljavljal na polju srbske gledališke glasbe tudi Aksentije Maksimović, kapelnik Srbskega Narodnega gledališča v Novem Sadu. Ta je napisal nekaj zelo popularnih pesmi za razna gledališka dela.[2] Po njegovi smrti je prevzel leta 1873 mesto kapelnika v novosadskem gledališču Alojz Milčinski, ki je prav tako pisal odrsko glasbo. Njegovo delo

pa se začenja odvijati šele v času, ko je Jenko že korenito segel na področje srbske gledališke glasbe.

V srbski glasbi torej Jenko ni mogel iskati ne večje tradicije ne posebnih vzorov. Šlezinger, Djurković, Reš, Maksimović niso bile razvojno važne osebnosti ne v srbskem in še manj v širšem merilu. Tudi v tedanji slovenski gledališki glasbi ni mogel iskati zgledov. Zupanovega »Belina« in Novakovega »Figara« izpred konca XVIII. stoletja gotovo ni poznal. In četudi bi, mu to ne bi mnogo koristilo pri njegovem delu, saj je bilo časovno že precèj, skoraj preveč oddaljeno. Vilharjeva spevoigra »Jamska Ivanka«, ki so jo nekateri pisci zaradi nepoznanja uvrstili med operete, a ni bila tako kdo ve kaj više od podobnih poskusov Djurkovića, Maksimovića ali Reša, mu tudi ni mogla biti posebno privlačen in poučen vzgled, enako ne kasnejši in kvalitetnejši »Tičnik« Benjamina Ipavca. Foersterjevega »Gorenjskega slavčka« pa v trenutku, ko je Jenko začel svoje delo na področju srbske gledališke glasbe, še ni bilo. Ogledoval se je torej tam, kjer je lahko največ našel in kar mu je bilo po čustvenosti najbliže. Gotovo mu je še bil v spominu Ricci s svojimi operami, ki jih je slišal v Trstu. Morda še gledališka dela Gašparja Maška, kolikor jih je sploh poznal. Predvsem pa je iskal in se učil v delih kasnih klasikov ter mnogih romantikov, ki so ga mikali po svoji miselnosti in ga je impresionirala njihova tvorba. Med temi so vidno zapustili sledove v njegovem delu začetnik romantične opere Carl Maria v. Weber, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Jacques Massenet, Giacomo Meyerbeer (Jakob Liebmann Beer), stari Christoph Willibald Gluck, znameniti Rossini in Donizetti. Z nekaterimi izmed teh se je ukvarjal še v drugačnem smislu, kot bomo imeli priliko spoznati. Enako se še bomo seznanili z vprašanjem, kako si je treba razlagati vplive, ki jih je čutiti iz Jenkove gledališko-glasbene tvorbe.

V svoji gledališki glasbi, ki je bila namenjena beograjskemu Narodnemu gledališču, je moral Jenko prvenstveno upoštevati dva pomembna, tehtna činitelja. Prvi se tiče njegove lastne tehnične zmogljivosti. Ni dvoma, da si je Jenko v Pragi pridobil primerno podlago, ki mu je omogočila, da se je začel baviti z ustvarjanjem v tej smeri. Ni pa mogla biti tako obsežna, da bi lahko Jenko brez zadrege segal v vse oblike odrske glasbe, in ne tako temeljita, da bi suvereno,

dovršeno obvladal vse podrobnosti kompozicijske tehnike, ki je potrebna za to vrsto skladateljevanja. V tem se je postopoma izpopolnjeval šele v praksi. Ta moment je gotovo v neki meri soodločal tako glede kvalitete kot načina Jenkovega začetnega gledališko-glasbenega ustvarjanja.

Nadaljnji nič manj, marveč nemara še bolj važni činitelj je bilo stvarno stanje takratne srbske gledališke glasbene produkcije in reprodukcije. Jenko ni mogel delati skokov, pa če bi bil še tako hotel. Umetniški razvoj zahteva v nakazanem smislu neko določeno načrtnost. Možno ga je pospešiti, ne pa tudi preskočiti, če naj dovede do pravih, resničnih uspehov. Tu ni bilo vprašanje samo produkcija, ustvarjanje. Navsezadnje bi lahko on, če bi bil sposoben, ali kdo drug, ki bi ustvarjal in razpolagal z vso tehniko sodobne glasbe, dal Srbom že okrog leta 1870 vzorne primere novoromantične opere. Teoretično bi to bilo mogoče, praktično pa tako rekoč neizvedljivo, ker ne bi bilo nikogar, ki bi to tvorbo razumel in sprejel in tako dal spodbudo za nadaljevanje ustvarjalnih prizadevanj v tej smeri. Publike ni bilo. In če ni poslušalcev, ki bi z vsem razumevanjem lahko sledili umetniški tvorbi, slednja nima odziva in v določeni sredini ne more uspeti, tudi če so na voljo najboljši izvajalci. Morda bi kdo ugovarjal, češ publiko je treba vzgojiti. Da, to drži, toda le takrat, če je glasbena uvedenost publike dosegla neko potrebno stopnjo, ki zadošča za nadaljnje vzgajanje. Medtem pa srbsko občinstvo začetka sedemdesetih let preteklega stoletja teh zahtev in pogojev še ni izpolnjevalo. Jenko z njim ni mogel eksperimentirati, kot so si to lahko privoščili razni zahodnoevropski dirigenti in skladatelji, ki so zaradi vprav razkošne glasbene tradicije ne glede na želje poslušalcev, pa nazadnje vendarle z uspehom šli svojo napredno pot naprej in na koncertnih ter opernih prireditvah plodno utrjevali pridobitve moderne glasbene umetnosti. Zato je bil Jenko v pravem smislu besede prisiljen, da se je kot skladatelj in dirigent prilagodil glasbeni dospelosti svoje sredine in nadaljeval tam, kjer so nehali njegovi predhodniki Šlezinger, Djurković, Maksimović in Reš. Tudi on je moral beograjskim poslušalcem in gledalcem uprizarjati »komade s petjem«, kot so jih nazivali Srbi, igrokaze s petjem, kot pravijo v tistem času Slovenci, nekakšne spevoigre, ki so seveda bile najrazličnejših kvalitet in načinov. Kot jih je moral uprizarjati, jih

je moral tudi skladati, se pravi: moral je pisati glasbo k raznim veselim in žalostnim igram, ki so jih predstavljali na odru beograjskega Narodnega gledališča.

Nikakor ne bi bilo prav in res, če bi mislili, da je pisal gledališko glasbo le zato, ker so ga gnale potrebe Narodnega gledališča oziroma točneje: ker je moral izpolniti obveznosti, ki jih je v tem smislu določala njegova pogodba s to ustanovo. Ne! Jenko je čutil tudi notranjo potrebo ustvarjanja na tem področju in so ga razne zahteve Narodnega gledališča brž-kone spravljale v težek položaj in v nasprotje s tem, kar je občutil v sebi. Saj je znano, da je gledališka uprava od Jenka kaj često zahtevala, da hitro napiše karkoli že, čeprav bi to ne bilo v skladu z njegovimi umetniškimi pogledi in prizadevanjem po višji umetniški kvaliteti. Tako je bila njegova glasba k raznim gledališkim igram v posameznih primerih tudi v znamenju popuščanja upravi, se pravi z naglico napisana in brez globlje umetniške vrednosti, zaradi česar je sam najbolj trpel. Ni namreč brez podlage Stritarjeva misel, da Jenka ni bilo mogoče pripraviti ne z denarjem ne s prijazno besedo, da bi zložil to ali ono pesem do tega in tega časa. Ko je Stritar spodbujal skladatelja, da bi uglasbil Prešernovo »Nezakonsko mater«, jo je baje Jenko dolgo časa gojil v svojem srcu, pa vendar ni hotela postati godna. Stritar pravi, da ga je razumel in ga ni več nadlegoval, Jenkovo stališče pa da mu je bilo všeč, saj da tako ravna vsak pravi umetnik.[3] Ko je deloval v beograjskem Narodnem gledališču, je spričo obveznosti često moral popustiti in odstopiti od svojih umetniških vidikov, čeprav se je teh v načelu vedno držal in so ga tudi nadalje vodili v njegovem ustvarjanju. Tako velja do neke mere Milojevićevo mnenje, da je Jenko bil

»gotov da se poda svima zahtevima raznih uprava u Pozorištu i da komponuje bezbroj muzike za razne pozorišne komade — čineći ponekad i pozajmice u partiturama tuđih kompozitora, da ne kažemo: plagijat, pošto je od Jenka traženo više no što je dozvoljeno.«

Da, od Jenka so res zahtevali več kot bi smeli. Ob dejstvu, da je bil malone edini človek, ki je bil zmožen napisati ustrezno glasbo, pa je to bilo razumljivo, čeprav za kvaliteto Jenkove glasbene tvorbe ni bilo ne priporočljivo ne koristno. V času svojega delovanja v Narodnem gledališču je Jenko

napisal glasbo za okrog devetdeset gledaliških iger. Pri tej res preveliki plodovitosti pa seveda ni vedno mogel biti ne dovolj izviren ne dovolj kvaliteten. Kljub temu je v mnogih primerih svoje gledališke glasbe ustvaril pozitivne, umetniško vredne prispevke, ki so bili dokaz njegove umetniške sile in pristne čustvenosti, s katero je govoril v zagonu močnih ustvarjalnih hotenj.

Komaj je začel Jenko delovati v Narodnem gledališču, že se je na široko razpel kot skladatelj. Napisal je glasbo k celi vrsti gledaliških del (Srpske Cveti, Čiča Tomina koliba, Rob, Lopudska sirotica, Dve udovice, Vampir i čizmar, Merima, Muž u klopci, Proslavljanje kneza Mihajla).[4] V teh igrah je še njegova glasba zelo skromna. Tako je na primer za igro »Rob« napisal en solo in dva dueta, za »Proslavljanje kneza Mihajla« dva zbora in za igro »Čiča Tomina koliba« en solo. Vse solistične pevske in zborovske točke je seveda spremljal orkester, saj je šele z njim bil dosežen poln učinek, kakršnega so si želeli prireditelji.

Način, s katerim se je takoj v začetku svojega delovanja na področju odrske glasbe lotil te smeri, ustreza pojmu spevoigre, nemškega Singspiela. Ta tip, ki se je začel v nemški glasbi pod konec XVII. stoletja in se je široko razvil ter razširil tudi drugam v XVIII. stoletju, sta v svojih poskusih zajela tudi že Djurković in Šlezinger in ostali, ki so se pred Jenkom spuščali v srbsko odrsko glasbo. Jenko se ga je moral poslužiti že zaradi tega, ker je tako hotela in želela gledališka uprava, ki je hkrati izbirala avtorje, ne oziraje se na njihovo kvaliteto ali na morebitne Jenkove pripombe. Njej je bilo predvsem važno to, da zadovolji publiko. Zato in spričo dejstva, da je bilo domače literature zelo malo, je rada segala po delih tujih piscev. Značilno je, da je beograjsko Narodno gledališče v razdobju 1869—1894 poleg 91 srbskih uprizorilo 190 francoskih, 131 nemških, 13 angleških, 13 madžarskih, 9 ruskih, 8 čeških, 4 španska in 3 poljska dela. Tuja dela so daleč prevladala nad domačimi. Tej programski politiki se je seveda moral prilagoditi tudi Jenko, ki pa si je, kolikor je bilo odvisno od njega, vendarle prvenstveno izbiral izvirne srbske igre. Pri tem pa je napisal glasbo tudi dolgi vrsti tujih odrskih del (Dve neveste, Seoski lola, Vračara, Dve sirotice, Debora, Doktor Oks, Dramske ludorije, Ženski raj, Za krunu, Jovanka od Arka,

Krvna osveta, Kućna kapica, Lažni car, Robert djavo, Lovorika i prosjački štap, Moje mezimče, Na ivici zločina, Poručnik Rajf, Radenička pobuna, Trikoš i kakole, Francuzi u Kini, Hristofor Kolumb, Cvrčak u mravinjaku, Čiča Tomina koliba, Muž u klopci, Florentinski šešir in drugo). Na prvem mestu so bila francoska dela, tem so po številu sledila nemška, madžarska in romunska.

Ustrezno okusu publike in tehničnim zmogljivostim orkestra, zbora in solistov je skušal Jenko prirediti tudi nekatera tuja glasbena dela, ki so se uspešno uveljavila na raznih zahodnoevropskih opernih odrih. Tu navajam dela, ki jih običajno pripisujejo Jenku: Mozartovo »Figarovo ženitev«, Massenetov »Don Cesar de Bazan«, Rossinijevega »Seviljskega brivca«, Donizettijevo »Hči regimenta« in Meyerbeerov »Robert-le-Diable« (Robert - Hudič). Ob tem seveda nastaja vprašanje, koliko je v glasbi za te komade, ki jo je prirejal in prilagajal Jenko, sploh še zveze z njih izvirnimi glasbenimi avtorji in v kakšni meri ter katerem smislu je bila izvedena prilagoditev možnostim in potrebam beograjskega Narodnega gledališča. Za Jenkovo gledališko glasbeno tvorbo to vprašanje sicer ni ne bistveno ne pomembno. Zanimivo pa je zaradi načina, v katerem se je reševalo in ki v ostri luči kaže raven tedanjega beograjskega gledališkega občinstva.

»Figarova ženitev« je bila Beaumarchaisova komedija, ki so jo v Beogradu izvajali z nekaterimi fragmenti iz Mozartove glasbe. To potrjuje razen ohranjenih partiturnih glasov, na katerih je zapisano »Figaros Hochzeit«, tudi poročilo v »Srpskih novinah« (1884, 337), ki je najavilo, da se obeta »Seviljski brivec«. Za slednjega je omenilo, da ga pripravlja Jenko, se pravi, da bo uprizorjen kot komedija z glasbo. Enako je tudi za »Figarovo ženitev« omenjalo Jenka kot glasbenega vodjo. V seznamu svojih skladb[5] je Jenko sam navedel, da je za to komedijo napisal štiri sole in da je glasba Rossinijeva ter njegova. V resnici je od Rossinija prevzel Rozinino cavatino v prvem dejanju in Don Basilijevo arijo, odlomek iz kvinteta »Lahko noč vam vsem želim« v drugem dejanju ter ob zaključku del zbora »Naj sreča vaša«. Figaro pa je namesto cavatine v prvem dejanju pel Jenkov vložek »Rasterajmo brige naše«. Menda Rossinijeve cavatine ni zmogel, kakor raznih drugih arij in zborov niso

zmogli ostali solisti-igralci in zboristi. »Don Cesar de Bazan«, ki so ga v Beogradu uprizorili leta 1874, pa ni imel nič skupnega z istoimensko Massenetovo opero, kolikor gre tu za glasbo. V drugem dejanju te igre je moški zbor pel Jenkovo pesem »Nek blista u čaši« in v tej obliki so »Don Cesarja de Bazan« uprizarjali tudi še kasneje. Jenko je to delo sicer nameraval glasbeno popolneje opremiti bodisi z Massenetovo bodisi z lastno tvorbo.[6] Podrobnosti o tem pa manjkajo in tako ni mogoče reči, ali je to storil ali ne. Prej omenjeni Jenkov zbor je bil melodično preprost, arhitektonsko pa grajen zelo tehtno.

Že iz tega vidimo, da si Jenko tuje glasbe ni prilaščal, pač pa jo je prilagajal povsem samovoljno, in če je bilo treba, je tudi družil glasbo tujih skladateljev s svojo lastno. Glede na izvedbe raznih navedenih primerov, tako »Figarove ženitve« in drugih, pa seveda ni besede o kakih izvirnih operah v njih polni obliki. To so bile le najskromnejše priredbe, tako da je bilo komaj še mogoče slutiti o kaki zvezi z Mozartom, Rossinijem ali katerim drugim znanim opernim skladateljem. Vendar se je beograjsko občinstvo okrog leta 1880 še vedno navduševalo nad takimi igrami z glasbo. Sčasoma pa se je začela utrjevati tudi srbska gledališka kritika in ta je postajala vse ostrejša. Ko se je dotaknila tudi prikazanih Jenkovih poskusov prenašanja tujih opernih stvaritev in njih prilagoditve srbskim razmeram, jih ni ocenila ugodno. O enem izmed teh je književnik Jovan Grčić napisal naslednje:

»Zaverio sam se bio još pre šest godina, da neću ni zaviriti u naše pozorište kad opet uzdaju tu beogradsku ‚Mariju, kćer pukovnije'. Onda sam je bio čuo po drugi put i dosta mi je, rekoh, bilo dvared videti isakaćenu lešinu onog onako bajna Donizetijeva čeda. Pa ipak eto nisam održao reč... A sad ću valjda umeti održati svoju reč... Ovakav ragout, kakav nam se ovde nudi po beogradskom receptu, hoće čoveka da očemeri. Alab i vera najposle tom Fridrihu Blumu i tom Spiri Dimitrijeviću... Ali od kuda, da od Boga nađeš uz Donicetija — i to na mrtvo ime isprebijana — još i Davorin Jenko sa duetom ‚Lepa je zora', od kuda tu uvertira iz Rosinijeva ‚Tankreda', od kuda tu neka arija iz neke opere ‚Izoline' od nekog Stigelija, i najposle od kud tu neka fantazija ‚Što srce želi' od nekog Kanta?...«[7]

To jedko pisano poročilo govori o glasbeni sestavi tega dela, ki je bilo prvič uprizorjeno v beograjskem gledališču

leta 1879, nato pa večkrat ponovljeno. Tako so ga v tej zasnovi dajali še leta 1896, ko je po pravici razburilo Grčića. Z Donizettijem pravzaprav ni imelo več nobene prave zveze in kolikor je bila, ni bila okusna. Kako neki je mogel to zagrešiti Jenko? Razlaga je samo ena. Donizettijeve glasbe izvajalci z redkimi izjemami niso zmogli in tako je vtaknil Jenko v to delo poleg svoje glasbe še primere drugih avtorjev, da bi bila uprizoritev izvedljiva in čimbolj privlačna, zanimiva za poslušalce oziroma gledalce. Gotovo se mu je mudilo in v stiski se je poslužil tako pisane družbe, kot jo spoznamo iz Grčićevega poročila. To kajpada Jenka ne opravičuje, marveč le pojasnjuje stanje in način, ki dolgo let ni vzbujal protesta. Beograjski, pa tudi novosadski in drugi publiki je to očividno prijalo. Naposled pa je v Novem Sadu, kjer je bila publika spričo zrelejše, dospelejše glasbene sredine nekoliko bolj kritična, le doživel poraz, ki bi bil umesten že mnogo poprej.

Kakor za druga omenjena dela, velja to v glavnem tudi za beograjsko uprizoritev »Roberta-Hudiča«, ki se je prvič pojavil na odru Narodnega gledališča leta 1878. Jenko navaja zanj en solo, en moški zbor in enaindvajset točk melodramatske glasbe. Tudi tu je prilagajal Meyerbeerovo glasbo beograjskim zmogljivostim. Podobnih, vendar ne tako zelo drastičnih primerov zasledimo v Jenkovem odrskem glasbenem prizadevanju še nekaj. Tako je melodramski Šlezingerjevi glasbi v delu »Zidanje Ravanice«, ki je bila izvedena v beograjskem gledališču leta 1877, ob koncu dodal svoj zbor in jo tako po svoje zaključil. Ko je bil leta 1880 izveden »Dijamant kralja duhovskog«, je Drechslerjevi glasbi[8] še dodal svojo, najbrž iz istih nagibov in potreb kot v drugih sorodnih primerih. Enako je kasneje dostavil svojo glasbo tudi Stolzovi glasbi za igro »Dramske ludorije«.

Kot sem že dejal: ostra, obsojajoča kritika za vse take Jenkove posege v odrsko glasbo je prišla prekasno. Če bi takoj v začetku, ko so se pojavili prvi taki primeri, povedala Jenku, da to ni prav, bi se to ne bilo nadaljevalo. Jenko bi se zavedel, da si takih stvari kljub temu, da je bilo vse na njegovih ramenih in da se zahtevam gledališke uprave ni mogel izogniti, ne sme dovoliti. Tako pa desetletja ni bilo nikogar, ki bi ga opozarjal. Lahko je delal, kar je hotel, in prav to je povzročilo, da se danes mimogrede ustavljamo

pri teh pojavih, ki pozitivnosti skladateljeve podobe sicer ne spreminjajo, pa vendarle puščajo na njej neko senco. Ustrezni vzgoji beograjskega gledališkega občinstva gotovo niso koristili, pa tudi ne Jenku samemu, ki v svojem prvem razvojnem obdobju ustvarjanja odrske glasbe ni dobival spodbud ne s strani kritike ne od drugod. Škoda, da je bil prepuščen samemu sebi in da v srbskem glasbenem okolju ni mogel najti nobenega zgleda.

Naglo kot v začetku se je odvijalo Jenkovo skladateljsko delo v smeri gledališke glasbe tudi v naslednjih letih. V letu 1872 je med drugim napisal glasbo za igro »Kućna kapica dr. Fausta ili Krčma u šumi«, ki je bila še v istem letu uprizorjena tudi v novosadskem gledališču. Ob tej priliki je list »Pozorište« (1872, I/253) zapisal med drugim: »G. Plemenčić (Orlović) bio je ovoga puta pri glasu i otpevao je Jenkove pesme sa potpunim uspehom.« Jenkova glasba je iz beograjskega gledališča kmalu prehajala tudi drugam in si povsod pridobila priznanje. Tudi v takih igrah, kot so bile na primer »Kućna kapica«, »Sačurica i šubara« ali »Školski nadzornik« in podobno, je bila preprosta, brez večjih ambicij, stilno romantična. Sestavljala se je iz malo-številnih zborov ter solov in je bila v polnem pomenu besede »komad s pevanjem«, tip srbskega Singspiela. Za igro »Francuzi u Kini«, ki so jo uprizorili istega leta, je na primer Jenko napisal dva sola in en mešan zbor, za »Kućnu kapicu« tri sole, en moški zbor s solom in en mešan zbor. V vsakem primeru pa je seveda spremljal pevske točke orkester.

Med devetimi igrami, ki jim je v letu 1872 Jenko prispeval glasbo, je bila najpomembnejša »Markova sablja«, h kateri je Jenko razen ouverture napisal tudi dva mešana zbora in šest točk melodramske glasbe, ki jo je kasneje še razširil. S to v stihih spisano alegorijo je beograjsko Narodno gledališče svečano proslavilo polnoletnost kneza Milana Obrenovića. V dneh, ko je zasedel prestol, so jo predstavljali nekajkrat zaporedoma, namreč 11., 12., 13. in 15. avgusta 1872. Glasbeno je ta alegorija J. Djordjevića zanimiva predvsem zaradi tega, ker je bila v njej pesem »Bože pravde«, ki je izzvala veliko navdušenje. Ko je bila nedolgo zatem izvedena v Novem Sadu, ji je tedanja kritika priznala glasbeno vrednost:

Što ovome po sebi dobro izvedenom pozorišnom komadu daje osobitu vrednost, što ga uzdiže nad svima ostalima komadima ovog žanra, to je muzikalni deo njegov — proizvod darovitog komponiste Jenka. Kroz ceo komad povlače se vokalni in instrumentalni glasovi, koji bude u nama najprijatnije osećaje valjda za to, što su srodni našoj slovenskoj naravi, melodije pune originalnosti i veštačke lepote muzikalne. Himna što je zbor peva na kraju može se i osem teksta, koji služi Djordjeviću na čast, smatrati za najjači muzikalni proizvod Jenkov: ona se može po melodiji, po kontrapunktičnoj vrednosti i po svojoj instrumentaciji uporediti sa ma kojom glasovitom himnom na zapadu, i mi ne sumnjamo da će ona kad tad postati opšta srpska himna. Publika je naša burno pozdravila i zahtevala da se ponovi.«[9]

Tega poročila sicer ni pisal glasbenik, je pa vendar značilno. Iz njega posnemamo, da je bila bodoča srbska himna v zborovski obliki in spremljana z orkestrom, dalje, da je bil gledališki zbor mešan, kar je za ta čas, ko je bilo zaradi patriarhalnih spon delovanje mešanih pevskih zborov pri Srbih še skoraj nemogoče, vsekakor pomembno. Beograjsko gledališče je imelo že od ustanovitve dalje 12 moških in 10 ženskih članov, ki so pripadali igralskemu kadru, razen teh pa še mešani pevski zbor. Prav to je Jenku omogočilo, da je pisal skladbe za tak glasovni sestav, enako tudi zbor »Bože pravde«. Nazadnje potrjuje omenjeno poročilo, da je bila tej skladbi že od vsega začetka namenjena vloga srbske himne. Medtem je melodramska zasnova »Markove sablje« melodično in harmonsko zelo preprosta in tudi modulacije so redke. »Bože pravde« jo je zaradi svoje patozne zanositosti povsem zatemnil in v celotni igri je bila pravzaprav čisto postranskega pomena.

V letih 1873—1877 je bilo Jenkovo gledališko-glasbeno ustvarjanje nekoliko manj živahno, verjetno zaradi krize v Narodnem gledališču (1873—1874) in še vedno dovolj obsežnega Jenkovega delovanja v Beograjskem pevskem društvu. Za to razdobje navajajo viri le glasbo za manj pomembna dela, med katerimi so bila »Dobrila i Milenko«, »Knez Dobroslav«, »Mladost Dositejeva«, »Vanda« in »Miloš Obrenović«.

Plodovitejši je spet postal okrog leta 1878. Takrat ni bil več vezan na Beograjsko pevsko društvo in se je lahko bolj sproščeno predajal skladanju. V svoji odrski glasbi je sedaj postal širokopoteznejši, o čemer pričata »Radnička pobuna« in »Seoski lola«. Tehnično se je vedno bolj izpopolnjeval, v izrazu je postajal čedalje tehtnejši in močnejši. Zlasti je

napredoval v instrumentaciji; k temu je seveda mnogo prispevala obilna praksa. Pesmi, ki jih je napisal za omenjeni deli, so kmalu postale popularne in so ostale žive dolgo časa. Ko je Jovan Hranilović pisal o uprizoritvi »Radničke pobune« iz leta 1891 (Pozorište, XVI/13), je takole sodil o njeni glasbi:

»Pesme, kojih ima puno u komadu, komponovao je naš Jenko. Sve te kompozicije pošle su mu divno za rukom. Naročito se dopala pesma: ‚More mi je ljubav tvoja'... Tako isto dopala se pesma: ‚Lepo peva mala tica'... I zborovi, koji su vrlo dobro išli, dopali su se publici. Al' najvećeg efekta učinila je pesma: ‚Ljubim te, Lelo, ljubim te, oj!' Tu pesmu otpevao je g. Dobrinović sa g. Markovićkom tako lepo, s takvim izrazom, da su čisto zaneli publiku.«

Podobno in še morda bolj so se priljubile pesmi iz »Seoskega lole«, ki so jih uporabljali na najrazličnejše načine: v obliki zbora, dvospeva ali solistično s klavirsko oziroma orkestralno spremljavo. Mokranjac je sicer menil, da v njih ni nič srbskega. Kljub temu so jih imele srbske množice rade in so jih z veseljem prepevale ali poslušale. V njih je torej le moralo biti nekaj slovanskega ali južnoslovanskega ali vsaj nekaj občečloveškega, kar čustveno privlači in prikliče sorodna občutja v poslušalcu ali pevcu. Sicer si jih srbsko ljudstvo nikoli ne bi moglo prisvojiti ali še bolje posvojiti, kot si jih je dejansko. Morda je Mokranjčeva ocena spodbudila skladatelja Isidora Bajića, da se je sam lotil komponiranja glasbe k istemu delu z namenom, da bi vnesel v njo ljudske motive. Sodil je, da je treba dati srbski odrski glasbi folklorno osnovo in je kritiziral skladatelje, ki tega doslej niso delali:

»Čini se, kao da su se bojali, da će im se zameriti da nisu dovoljno originalni... Eto, zbog toga sam se smeo primiti teške zadaće, da take par exemple popularne Jenkove motive, koji su za 20 i više godina postale tako reći narodne, zamenim drugim, pravim narodnim bačkim motivima.«

Bajićeva glasba naj bi torej bila nasprotje Jenkovi oziroma temu, kar so očitali Jenku. Razlago svojega »Seoskega lole« pa je napisal kot odgovor na članek, ki je izšel malo prej v »Pozorištu« in v katerem je nepodpisani pisec trdil, da je ta njegova glasba v »Seoskem loli« kot »narodnom komadu« tuja:

»Srpski je kompozitor (Jenko) istina udesio, ali nije pozajmio motive iz one sredine, u kojoj se komad zbiva, već ih proizvoljno zamišljao, te nije mogao izbeći da pojedine pesme... imaju čak i kupletski karakter.«

Vendar je mislil, da je vnašanje novih pesmi delikatno vprašanje, ne zaradi tega, ker morda Bajić ne bi bil sposoben, »već što nove pesme moraju imati u sebi toliko draži, da budu kadre potisnuti stare, koje su se kao zastarela tradicija prilepile za usta naroda« (Pozorište, XXIX, 83). Ta pisec se sicer ni v celoti strinjal s kvaliteto Jenkovih pesmi iz »Seoskega lole«, priznaval pa jim je popularnost. Nikakor pa ni bil prepričan, da bi bile Bajićeve pesmi boljše od Jenkovih. Nasprotno! Povedal je, da Jenkovih ne dosegajo in ne bodo nikoli imele iste vloge med srbskimi množicami, kot so jih imele in imajo Jenkove.

Že omenjeni Hranilović je ob uprizoritvi »Seoskega lole« z Bajićevo glasbo poročal, da je bila ta glasba sicer toplo pozdravljena, ne pa tudi dobro ocenjena. Kritik Milan A. Jovanović je pisal (Pozorište, XXIX, 142—143) o njej:

»A šta ćemo da rečemo za novu muziku? Erkel komponovao madjarsku, Jenko srpsku, a Isa Bajić hteo da komponuje narodnu muziku. Variatio delectat! Tuđe melodije i od drugog već komponovane doterati na bački kalup, nije još narodna muzika.«

Še bolj odločno se je kasneje v »Pozorištu« (1907, 24) o Bajićevi glasbi izrazil Jovan Hranilović:

»Stariji posetioci našeg pozorišta sećaju se dobro umilnih Jenkovih glazbenih kompozicija i nekako im se zaleće misao u ono doba, kada su ljudi hrlili u pozorište na pretstavu ‚Seoskog lole' ponajviše radi tih umilnih Jenkovih kompozicija. Svima se nameće pitanje: za što se nije ostalo kod Jenka? No moraju i to priznati, da se i Bajićeve kompozicije sa motivima iz sremskih i bačkih narodnih melodija prijatno dojimaju. Al' ipak bismo voleli, da je g. Bajić ostavio u ‚Seoskom loli' Jenkove kompozicije, i da je svoj očito lepi glazbeni talenat okušao na kojem originalnom srpskom komadu.«

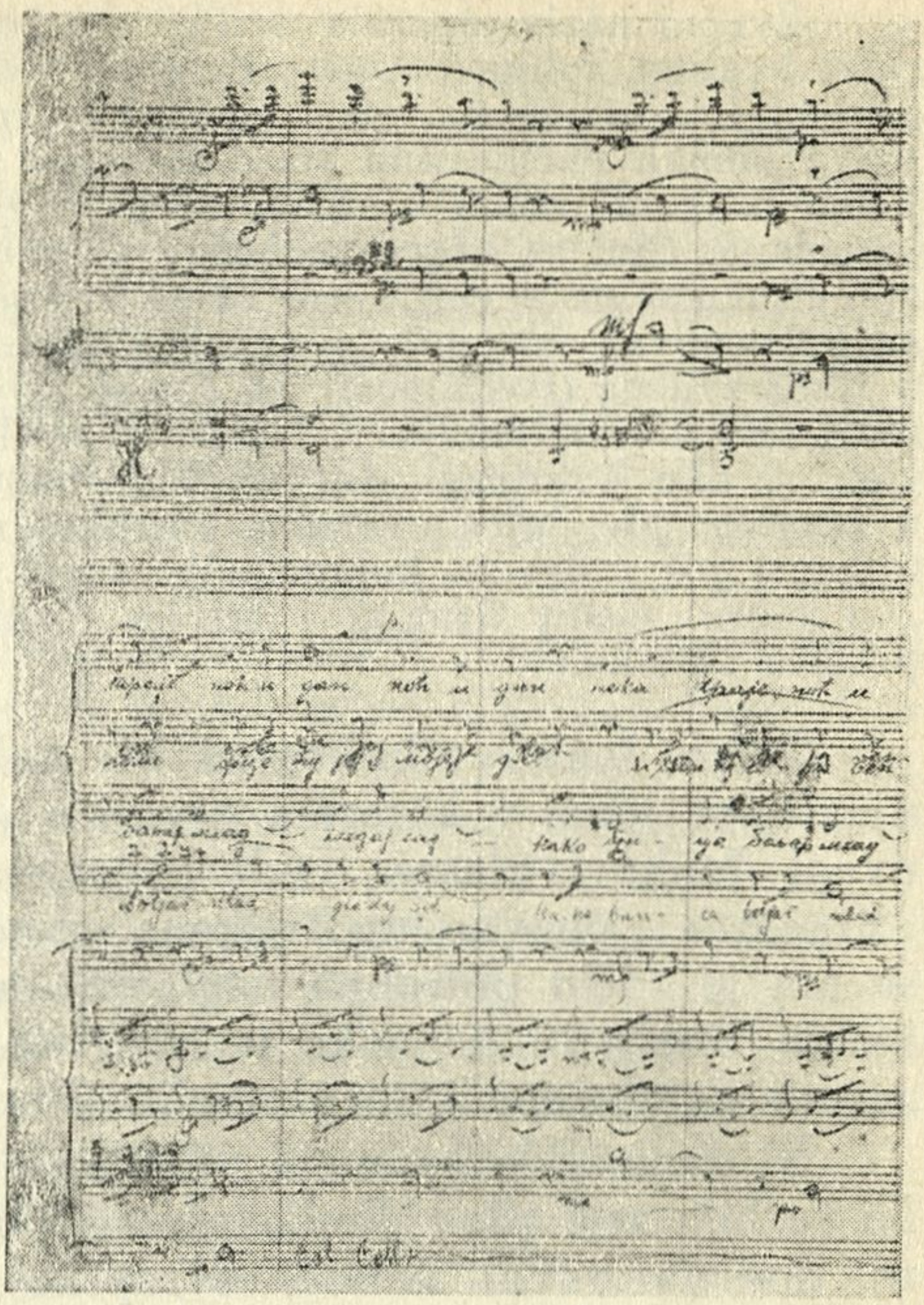
Bajićevo glasbo je tako kljub vljudnemu tonu odklonil. Jenkova je ostala živa, medtem ko se Bajićeva ni popularizirala. Bajićev poizkus, ki je sicer propadel, je bil v resnici izraz teženj tako imenovanih glasbenih nacionalistov. Ti so si trdovratno prizadevali, da bi prodrli s svojimi idejami o potrebi naslonitve na ljudsko glasbo in s tezami, da je

ljudska glasba edini pravi vir umetnin. Nedvomno je v tem mnogo resnice in ljudska motivika lahko umetno glasbo čudovito oplodi. To so dokazali mnogi primeri skladateljev, ki so sledili podobnim idejam, čeprav so jih razlagali širše in na razne načine ter jim niso podrejali izvirne ustvarjalne sile. Med njimi so bili Smetana, Dvořák, Rimski-Korsakov, Musorgski in še vrsta drugih, tako tudi Mokranjac in Marinković. Bajić pa je bil v uporabljanju omenjenih idej gotovo preozek in teorije ni znal preliti v življenje, tako da bi ustrezalo načelom umetniškega oblikovanja. Teorija še ni praksa. Tudi vsaka praksa ni dobra in uspešna, če je zgolj namerna in ne nastaja iz notranje potrebe, iz ustvarjalnih spodbud tega ali onega tvorca. Bajićev primer to resnico nazorno potrjuje.

Uspehi, ki jih je doživljal s svojo odrsko glasbo, so Jenka seveda še bolj utrjevali v zavesti, da je na pravi poti. Vneto je skladal in kar naglo so se vrstili nadaljnji primeri njegove glasbe k raznim gledališkim delom. Teksti pogosto sicer niso bili kaj prida, ne glede na vprašanje, ali so bili srbski ali tuji. Največkrat je bila Jenkova glasba mnogo boljša od njih in so se posamezne igre ohranile na odru prav zaradi nje, sicer bi kmalu utonile v pozabo. To velja tudi za taka dela, kot so bila »Trikoš i kakole«, »Lavorika i prosjački štap« in »Jovo u snu«. Glasbeno najznačilnejša je bila v letu 1879 »Slobodarka«. Jenkova glasba je bila v njej iznajdljiva, zvočno bogatejša kot poprej, melodično živahna in instrumentacijsko zelo spretna.

V letu 1882 je presenetila tako imenovana »čarobna opereta« pod naslovom »Vračara ili Baba Hrka«, s katero je beograjsko Narodno gledališče proslavilo proglasitev Srbije za kraljevino. Tudi tu Jenkova glasba daleč prekaša šibek tekst. V njej je skladatelj spretno uporabil srbske ljudske motive, ki so jih zaporedoma prinašali soli, zbor in orkester. Melodika je zelo spevna, lahna in ljubka, zvočnost močno učinkovita, orkester zveni polno in izrazito. Z »Vračaro« je Jenko vidno napredoval. Rast poslednjih let mu je omogočila, da je lahko uspešno in vedno bolj podjetno segal tudi na področje večjih glasbenih oblik, ki že zahtevajo obsežnejšo rutino, širšo tehnično zmogljivost in primerno izrazno poglobitev. Od spevoigre se je sedaj povzpel k operetti. Vendar »Vračara« ni bila opereta zgolj v formalnem

pomenu besede. Temu značaju je ustrezala tudi po svojem notranjem bistvu. Značilna je še posebej zaradi tega, ker je prvič v teku svojega ustvarjanja odrske glasbe odločno posegel v srbsko glasbeno motiviko ljudskega tipa, s čimer se je ne glede na vprašanje, kako jo je oblikoval, še bolj približal čustvenemu razpoloženju srbskega občinstva. Načelo uporabljanja ljudske motivike sicer tudi tokrat še ni dosledno in tudi ni obsežnejše, vendar ga je Jenko jasno nakazal že v ouverturi k »Vračari«, ki jo je začel z motivom »srbijanke«. Te nove metode, ki so v veliki meri vplivale tudi na nadaljnjo usmeritev njegovih umetniških naziranj, so bile odslej v Jenkovem ustvarjalnem delu zelo važne in so se v njem vedno bolj utrjevale.

V beograjskem Narodnem gledališču so »Vračaro« prvič uprizorili 21. aprila 1882 in odtlej so jo pogosto izvajali. Na odru se je obdržala desetletja in njena glasba je prešla srbske meje.[10] Ob njenem krstu so naglašali, da je Jenko s tem delom »uvenčao svoje dosadašnje radove. Pesme u ovoj opereti odlikuju se sve kako lepotom sa tehničke strane, tako i varijacijama u izrazu osećaja.« »Srpske novine« so ob tej priložnosti menile: »G. Jenko je sa svojim kompozicijama podigao srpsku muzikalnu svest, otvorio novu eru muzike u Srpstvu i na sjajan način pokazao šta je u stanju učiniti talent udružen sa narodnim genijem.« To je moglo biti Jenku največje priznanje. Še mnogo let kasneje so zlasti »zbori ciganov« želi pohvalo kritike, ki je rada naglašala, da so njihovi motivi slovanski in muzikalno zelo značilni. Uspeh »Vračare« je sijajno odmeval zlasti v beograjskih krogih. Razna poročila so ugotavljala, da je ta opereta »sasma originalan rad našeg opšte omiljenog Jenka«, da so pesmi v »Vračari« tako lepe, da »čoveka čisto zanose« in tako dalje. Tudi ko se je čas od krstne izvedbe »Vračare« že zelo odmaknil, ni padla v pozabo. Še vedno beremo o njej vse polno lepih, pohvalnih besed. Osemindvajset let kasneje je pisalo »Pozorište«, (XXV, 42—43), da je Jenko po Korneliju Stankoviću »ponajviše uvideo, da na narod naš u najvećoj meri utiče njegova rodjena pesma-melodija... Sve pesme, kojima je začinjena ‚Vračara' tako su lepo komponovane u duhu narodnom, da nas čisto zanose krasotom svojom...« Omenjena primera s Stankovićem se sicer ne zdi dovolj pretehtana. Ne smemo namreč pozabiti, da sta bila v letu

Fragment iz »Vračare«
(skladateljev rokopis)

1900, ko je bilo napisano to poročilo, Mokranjac in Marinković na višku svojih ustvarjalnih dosežkov, da so takrat že slovele res čudovite Mokranjčeve »Rukoveti«. Tako Jenko ni mogel biti edini po Stankoviću, ki bi doslej deloval v njegovem duhu. Celo nasprotno so mu očitali in o tem bomo še zvedeli razne podrobnosti. Zgodovinsko dejstvo je pač, da je imel Stanković resničnega naslednika v Mokranjcu in ne v Jenku, četudi pripada slednjemu prav tako neka določena vloga v uveljavljanju srbskega glasbenega nacionalizma.

»Vračara« pa v svojih kasnejših izvedbah ni naletela na isto mnenje kot v prej omenjenem viru iz leta 1900, ki tudi pravi, da je bilo to delo »genijalni produkt Jenkove pesničke duše i maštе«. Drugače je sodil o njej Jovan Grčić, ki se je leto dni poprej v istem »Pozorištu« (1899, 104) o njej izrazil takole:

»Zvučni naziv ‚opereta' koliko zateže vitoper zahteva na muzički kvalitet, toliko popušta in puncto do tupavnosti i svarivosti libreta. Imajući to na umu nije mi potrebe duljiti lakrdiju, nego mogu odmah decidovano reći, da jedno drugo taman doponjuje, jedno drugom prašta alotrija, uzeli se za ruke pa kroče nekako pouzdano. Čim se libreto zahukta pa potegne do jaza besmislice, odmah mu se na nevolji nađe karakterističan kuple ili čak u većem stilu zasnovan kvartet, a svrne li muzika malo promene radi u resor zvučne trivijalnosti, za čas se stvori tu i po koja pamctna reč i razloživa situacija... Najposle, mislim, da neću ostati osamljen... ako po drugi put ukažem na odista jedinstveni uzus: u operete, gde čuješ uvertiru, antrakte i tolike muzičke brojeve, upletati još i devete kompozicije. Ovde je bar Hajne-Šubertovu ‚Na moru' među drugim i trećim činom pristajalo taman kao pesnica na oko.«

Grčić Jenku nikakor ni bil naklonjen. To slišimo iz njegovega tona, v katerem govori o »Vračari« ali katerikoli drugi Jenkovi glasbi. Tudi kasneje, leta 1901, ko je bila »Vračara« ponovno uprizorjena v novosadskem gledališču, se mu je zdelo potrebno naglasiti, da je to delo kljub slabemu libretu in do neke mere trivialni glasbi uspelo samo zaradi navdušene interpretacije (Pozorište, 1901, 134—135).

Ni dvoma, da je imela »Vračara« tudi svoje šibke točke. Ni še bila zrel plod Jenkovega ustvarjanja, stilno še zdaleč ni dosegla ravni zahodnoevropske glasbe, melodično in zvočno je še bilo čutiti iz nje tuje vzore. Vendar pa ni bila tako slaba, kot je o njej sodil Grčić. Iz nje je že povsem jasno odsvitala Jenkova ustvarjalna osebnost, lasten glasbeni jezik, ki se je začel spajati z elementi srbske ljudske glasbe in pesmi. Povrh vsega je bila »Vračara« prvi in uspeli srbski poskus na področju operetne glasbe ter je pomenila razvojno dviganje. Zgodovinskega pomena ji torej ni bilo mogoče odreči, pa tudi ne neke, čeprav razmeroma manjše umetniške vrednosti. Z njo je Jenko svojo pozicijo v srbskem svetu še bolj okrepil in še pridobil na popularnosti.

»Vračari« so sledili mnogi primeri Jenkove glasbe k raznim gledališkim delom, po obsegu manjši in tudi manj pomembni. Le ko je v letu 1883 napisal glasbo k igri »Doktor Oks«, je poročilo v »Srpskih novinah« (1883, 484) menilo, da se sme zaradi svoje obsežnosti »smatrati kao druga opereta posle ‚Vračare'«. Glasba je k tej igri zaradi svoje melodičnosti in celotne skladnosti s situacijami na odru ugajala in »Doktor Oks« se je obdržal na sporedu

beograjskega Narodnega gledališča vse do začetkov operne reprodukcije. V letu 1884 je Jenko med drugim napisal tudi glasbo za Šapčaninovo gledališko delo »Miloš u Latinima«. Za Šapčaninova in podobna odrska dela je Jovan Skerlić mislil, da so bila »patriotski komadi, sa novinarskim idejama, slabim stihovima, pisani za ‚narodne praznike' i publiku koja nema veze sa književnošću«. Sodil je, da je bila pri teh Šapčaninovih tekstih, ki jih je avtor lahko spravljal na oder, ker je bil dolgo let upravnik beograjskega Narodnega gledališča, glavna glasba, »za koju se postarao kapelnik Jenko, dekoracije i sjajno odelo, za koje su se postarali dekorateri i ćurćije«. Tako je dejansko Jenko reševal Šapčaninove in poskuse raznih drugih srbskih piscev. Seveda so bila med teksti, h katerim je Jenko pisal glasbo, tudi resna, umetniško vredna dela. Razen za »Miloša u Latinima« je še Jenko napisal glasbo za Šapčaninovega »Dušana Silnega« in »Zadužbino«. Med vsemi temi Šapčaninovimi odrskimi primeri je bila gotovo najboljša glasba k »Zadužbini«, v kateri se je spet in zelo vidno naslonil na srbski folklor. Tako se je tudi ta popularizirala, gotovo še bolj kot sicer popularna H. Doubekova glasba k istoimenski igri.

V razdobju 1885—1891 je bil Jenko nekoliko manj plodovit. Tako je napisal glasbo za »Ženski raj«, za katero izvemo iz »Gudala« (1886, 4), da je bila v njej melodija »u svima lepa, harmonija puna i razradjena valjano i veštački, upravo onako, kako autoritetu vrednog i znatnog komponiste odgovara«. Tudi v glasbi k »Šokici« iz leta 1886 se je spet naslonil na ljudske motive in še leta 1895 je »Pozorište« (str. 67) pisalo, da »koreografski i pevački deo lepo pristaju uz karakter komada. Ne mora čovek biti i tim pitanjima stručnjak, da oseti čar Jenkove kompozicije i krasote narodnih motiva u pesmi i igri.« Podobno je zajemal Jenko iz bogatih vrelcev srbske folklore tudi v Petrovićevi »Devojački kletvi«, ki ji je zložil glasbo v letu 1887.

Iz nekoliko kasnejšega časa je pomembna Jenkova glasba k Veselinović-Brzakovi sliki iz narodnega življenja »Djido«. Če izvzamemo ouverturo, je glasba, ki jo je skladatelj napisal leta 1892, značilna že sama po sebi. V njej je Jenko zvočno bogato, čustveno široko razmahnjeno in instrumentalno duhovito obdelal devet srbskih pesmi iz Mačve, ki dotlej niso bile znane (Osu se nebo zvezdama,

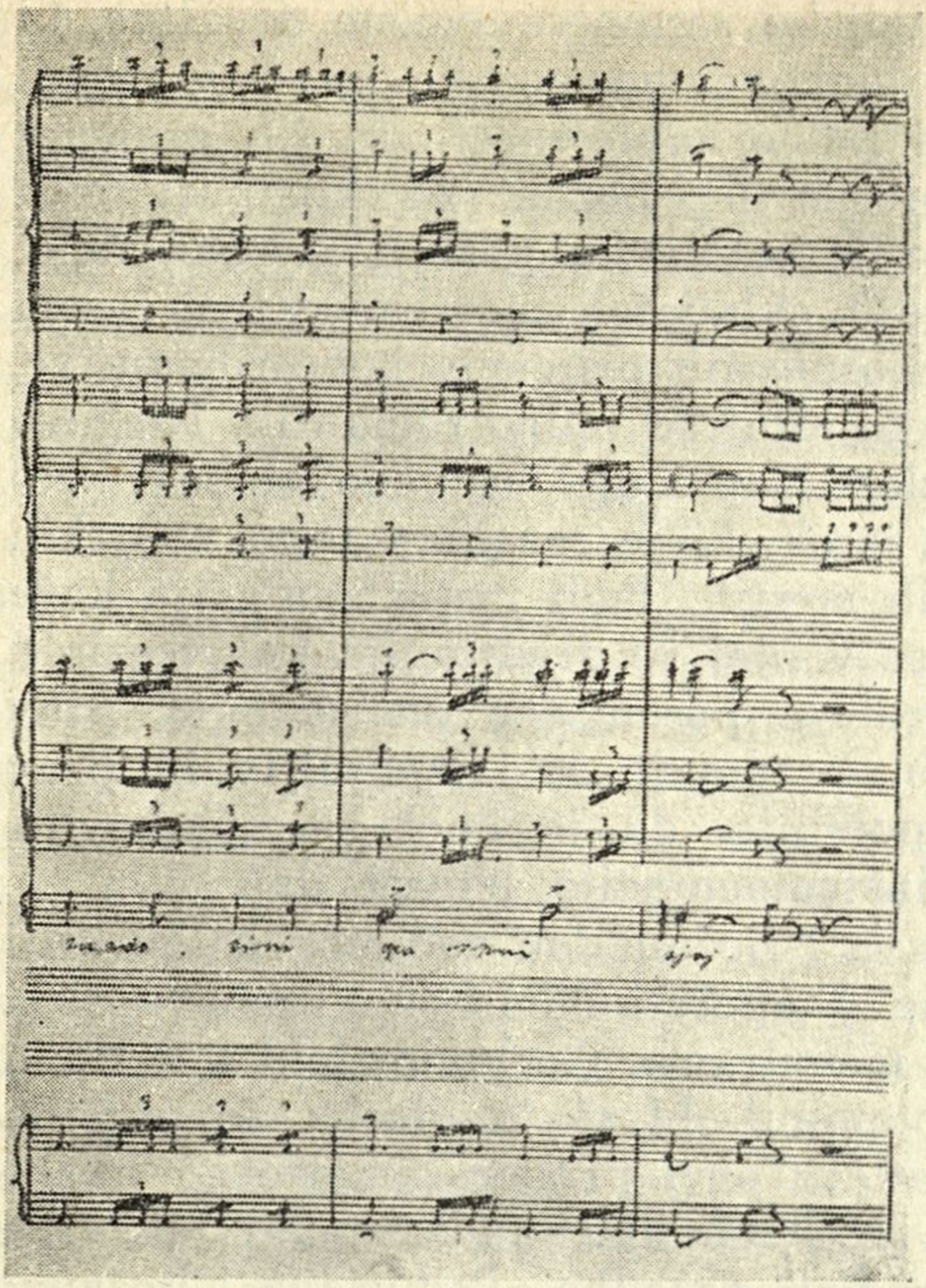
Urodile žute kruške, Milić ide strančicom, Gde ćeš biti, mala kajo, Sindjirići zveče, Urodile, jagodale, Moj djerdjane, Oj, Ljubo, Ko ti kupi srma-jelek). Tem pesmim je Jenko tudi harmonsko vlil srbskega duha in jih v celotni obdelavi tako približal srbskemu občutju, da so se naglo in z največjim uspehom razširile med množicami. V vsej svoji glasbi, kar jo je doslej vezal s srbsko motiviko, je tu bil najbolj srbski in je najbolj prepričljivo dokazal, kako se je vživel v svoje novo okolje. Prej manj kompliciranі ritmi so tu ustrezno značaju pesmi zelo pisani in se pogosto menjajo. Razen vseh teh značilnosti pa je glasba k »Djidu« še nekako posebej mikavna, kar še podčrtujeta harmonska in melodična napetost. To glasbo so poslušalci sprejeli z navdušenjem. Tudi kritika je v »Pozorištu« (1895, 26) naglasila, da je »Djido« uspel predvsem zaradi Jenkove glasbe in da »Jenkove melodije i narodni motivi u pesmi i igri nikad ne promaše efekta«. Tudi potem, ko jo je Stanislav Binički skušal harmonsko modernizirati, je ostala še vedno enako živa in je ohranila svojo neposrednost v najnovejši čas.

»Djido« nazorno dokazuje, da se je Jenkov odnos do srbske ljudske glasbene motivike stopnjeval vzporedno z njegovo umetniško zrelostjo. Vedno bolj je postajal sestavni del skladateljeve ustvarjalne miselnosti. Podobno pot je šel Jenko tudi v »Jurmusi i Fatimi«, v St. Jeftićevi romantični igri »Blago cara Radovana« in zlasti v Veselinović-Stanojevićevi »Poteri«, ki ji je napisal glasbo leta 1895 ter je nemara po obsežnosti in načinu obdelave še značilnejša od »Djida«. Dosledno pa se Jenko omenjene poti ni držal. Vmes so nastajali tudi primeri, v katerih nima glasba z ljudsko motiviko nobene zveze (n. pr. Za krunu, Život za dinar, Dve neveste, Dramske ludorije, Krvni mir itd.). To je seveda razumljivo. Vsak tekst ni nudil ne pogojev ne možnosti za uresničevanje načel glasbenega oblikovanja v smislu ljudske glasbe. Jenko je to upošteval in se v polni meri prilagajal posebnostim vsakokratnih vsebinskih podlag.

Motiviko in duha srbske ljudske pesmi in glasbe je Jenko zajel tudi v svojem najzrelejšem delu na polju srbske gledališke glasbe, v glasbi za D. J. Ilićevo zgodovinsko dramo »Pribislav i Božana«, ki jo je napisal leta 1894. Melodično se razvija ta glasba v smislu izrazitega slovanskega romantičnega razpleta. Harmonsko jo označujejo iz-

razno krepke in modulacijsko zanimive zvočne družitve, ki so daleč od nekdanje Jenkove harmonske gradnje. Tudi ritmično je v tej glasbi polno zapletenosti, ki jih prejšnja Jenkova glasba na splošno ne pozna. Že kompozicijska tehnika sama, kakor se je je Jenko poslužil v tem delu, dokazuje, kako močno se je skladatelj razvil med tem časom in se približal tudi rabi osnovnih prijemov nove romantike, četudi je stilno v glavnem ostal še vedno romantik. Njegovo umetniško rast pa še zlasti izpričuje čustveno globok, vsebinskemu smislu sledeč izraz, ki je razgiban tako v lirskih kot v dramatsko napetih mestih. Tudi instrumentacija kaže velik napredek. Jenko se v njej že predstavlja kot verziran tvorec, ki spretno uporablja posamezne instrumente, prav kakor njih kombinacije. V tem je zelo iznajdljiv in prav »Pribislav i Božana« potrjuje, da je imel za učinkovito, barvito in domiselno instrumentacijo izrazit dar.

V primeru »Pribislava i Božane« ni več mogoče govoriti ne o tipu spevoigre ne o opereti. Glasbena zasnova tega dela je odličen primer melodrame. Če bi jo Jenko v II. in V. dejanju še bolj izpopolnil, bi se ta glasba že uvrstila v okvir opere in bi postala prvi primer samostojne srbske operne tvorbe. Čeprav je Jenko imel tudi za kaj takšnega vse sposobnosti, o čemer nam zgradba »Pribislava i Božane« priča dovolj zgovorno, pa tega le ni storil. Kaj neki ga je v tem zadrževalo? Gotovo ne lastna ustvarjalna tradicija, saj se je od spevoigre postopoma dvigal in bi se naposled lahko sprostil tudi v operni formi. Verjetno je treba spet iskati razlog v posebnostih sredine, v katerem se sicer Blodekov »Vodnjak« pojavi ob koncu leta 1894, medtem ko je bila drama »Pribislav in Božana« izvedena v februarju istega leta. Vendar je bil »Vodnjak« tehnično in izrazno skromno delo, ki ni moglo delati posebnih težav ne izvajalcem ne poslušalcem. Tudi prehod k operi je bilo treba pripraviti. Morda sta »Vodnjak« in »Pribislav i Božana« še najbolj ustrezala ter je Jenko s to svojo glasbo utrdil pogoje za prehod od spevoigre preko operete v opero. Zdaj so bili zares ustvarjeni temelji srbski glasbeni reprodukciji in produkciji v širšem pomenu besede. Na obeh področjih so lahko začeli razmišljati o nastopu novega razdobja v srbski odrski glasbi. V tej smeri so dosedanji dosežki že dopuščali poskuse. Blodeku in Jenku se pridružujejo arije raznih oper zahod-



Fragment iz V. dejanja »Pribislava in Božane« (skladateljev rokopis)

noevropskih skladateljev, ki so jih srbski pevci začeli povsem seriozno izvajati na odru beograjskega gledališča. Sem spadajo tudi nastopi Žarka Savića, ki je med drugim v maju 1894 pel arije iz Življenja za carja« (= Ivan Susanin) Mihaela Glinke in iz Mozartove opere »Čarobna piščal«.

Jenkova glasba za »Pribislava i Božanu« predstavlja torej važen prispevek v srbsko odrsko glasbo. Bila pa je tudi najvišji skladateljev ustvarjalni vzpon, česar se je Jenko dobro zavedal. Skrbno in resno je pripravil krstno predstavo. Iz raznih poročil posnemamo, da je Jenko za njo »već od četiri meseca držao ... probe s pozorišnim pevačkim korom i spremao ga za pevanje« (Srpske novine, 1894, 155, 158). Zbori so namreč bili v tem delu jako važen element. Prav tako je posvetil vso pozornost tudi solistom in orkestru. Uprizoritev je dosegla poln uspeh in je naznačila nadaljnjo linijo te smeri.

Z glasbo k »Pribislavu i Božani« je Jenko dejansko zaključil svoja prizadevanja na področju gledališkega glasbenega ustvarjanja. Odtlej je sicer tu pa tam še pisal glasbo za razna odrska dela, tako tudi za F. S. Finžgarjevega »Divjega lovca«, ki ga je na srbski jezik prevedla Vela Nigrinova. Vendar se z izjemo »Potere« ni več tako bogato razpredal. Za seboj je imel že skoraj štiri desetletja obsežnega skladateljskega dela in ustvarjalna sila je polagoma pojemala. Iz te zadnje ustvarjalne faze ga je najbrž »Divji lovec«[11] še najbolj mikal, ker se je dogajal na tleh njegove stare domovine, ki se ji je spet vedno bolj približeval.

Prerez skozi Jenkovo odrsko glasbo kaže, da se je skladatelj v njej stalno izpopolnjeval in rasel toliko bolj, kolikor se je večala njegova zrelost. Težil je k čistemu, čustveno poglobljenemu glasbenemu izrazu, četudi zanj ni imel vedno vseh vnanjih pogojev in ga zaradi tega vselej ni mogel upodobiti tako, kot ga je hotel.

V okviru Jenkove odrske glasbe je vredna posebne pozornosti njej namenjena vokalna tvorba. To velja predvsem za zbore, ki so imeli vse do »Pribislava i Božane«, pa tudi še v njej poleg solov in dvospevov nadvse važno vlogo. Tudi orkester, ki je polagoma postajal čedalje pomembnejši činitelj v Jenkovi gledališki glasbi, ni potisnil v ozadje njihovega izrazitega značaja in pomena. Ti zbori se sicer oblikovno, stilno in izrazno prav nič ne razlikujejo od vseh ostalih zborovskih skladb, ki jih uvrščamo neposredno v Jenkovo vokalno tvorbo. Posebnost pa so bili zaradi tega, ker so zaradi njih posamezna gledališka dela postala standardne, izredno priljubljene točke beograjskega Narodnega gledališča. Take pesmi so vabile gledališko občinstvo in ga navduševale, iz Narodnega gledališča pa so se širile tudi med množice, kjer niso bile nič manj mikavne in popularne. Uporabljali so jih tudi za klavir s prirejenim napevom, nadalje zborovsko in klavirsko brez napeva, tudi orkestralno. Med njimi so »Bogovi silni naših otaca« in »Oj, Bojko, sveta zemlja«, obe iz »Seobe Srbalja«, »Bože pravde« iz »Markove sablje«, »Nek blista u čaši« iz igre »Don Cesar de Bazan«, pesmi iz »Radničke pobune«, »Potere«, »Djida« in »Devojaške kletve«, one iz »Seoskega lole« in »Pribislava i Božane« ter »Ako si tužan« iz igre »Slikari« in »Otadžbini«

iz »Krvi za rod«. Kolikor so zajemale iz srbske glasbene folklore ali bile pisane v njenem duhu, so bile tem bolj značilne. Vendar tudi ostalih, ki jih Jenko ni pisal v tem smislu, ljudstvo ni sprejemalo nič manj vneto in hvaležno. Prav to poslednje dejstvo nakazuje nadvse zanimivo vprašanje okrog ponarodovanja posameznih pesmi, ki sčasoma lahko preidejo v ljudsko last, ne da bi bili v njih kakršnikoli elementi ljudske glasbe določenega okolja, iz katerega poteka njihov avtor ali s katerim nima njih tvorec morda nobene narodnostne zveze. Tak je bil Jenkov primer. Njegove pesmi si je ljudstvo osvojilo kljub bogastvu svoje lastne pesmi in ne glede na to, da niso imele dostikrat nič skupnega z njo. Najbrž zaradi tega, ker so bile sorodne njihovemu slovansko razpoloženemu duhu in deloma morda tudi zato, ker je ljudstvo pritegnil njihov tekst, ki je ugajal nacionalnim čustvom.

Odrska glasba je Jenku omogočila, da je posegel v večje forme, se razgledal v instrumentalni tvornosti in razmahnil v svoji harmonski ter melodični gradnji. Tu od tehničnih momentov ni bil več tako zelo odvisen, kakor v vokalni glasbi. Orkester mu je le nudil širše možnosti in dovolil, da se je razpredel tudi tam, kjer se vokalno ni mogel. V tem se najlepše razodeva razlika med Jenkovo instrumentalno in vokalno tvorbo. Medtem ko je bil v vokalni glasbi kar se le dá preprost, da bi zadostil tehničnim zmogljivostim pevcev, je bil v instrumentalni harmonsko, melodično in ritmično kljub nezadostnemu beograjskemu gledališkemu orkestru neprimerno drznejši in velikopoteznejši. Tudi stilno ni ostal čisti romantik, kakor v skoraj vseh primerih vokalne glasbe. Kljub upoštevanju razvojnih posebnosti srbske glasbe je začel segati po osnovnih elementih nove romantike in je to dokazal zlasti v svoji glasbi za »Pribislava i Božanu«. Zaradi večjih tehničnih možnosti, ki mu jih je nudila instrumentalna tvorba, se je izpopolnjeval tudi arhitektonsko. V instrumentalni glasbi se je sčasoma utrdil ne le v malem, ampak tudi v velikem. V njej je polagoma zgoščal in klesal svoj glasbeni izraz, iskal ravnotežja med vokalnim in instrumentalnim ter njiju povezanost z dogajanjem na odru, se pravi z vsebino, ki ji je tudi glasbeno hotel dati enakovreden izraz. To je v veliki meri tudi dosegel in ustvaril nekaj izvrstnih primerov napredno usmerjene in

umetniško kvalitetne glasbe. Posebej je še treba podčrtati njegov razvoj v tehniki instrumentiranja, ki kaže v zrelem ustvarjalnem razdobju kar izvrstno dospelost, hkrati pa izrecno potrjuje Jenkovo nadarjenost za orkestralno slikanje in dosezanje močnih, zvočno barvitih instrumentalnih učinkov. Tu samo šolanje in dolgoletna praksa ne zadoščata. Potreben je poseben individualni čut, ki ga je Jenko nedvomno imel in ga tudi dokazal. Jenko je težišče svojega ustvarjanja postopno prenašal na področje odrske glasbe. Tej se je posvečal z vso ljubeznijo, z vsemi svojimi silami in sposobnostmi. Tako pa je tudi lahko prispeval srbski gledališki glasbi take rezultate, kot je bila njegova glasba za »Vračaro«, »Djida«, »Seoskega lolo«, »Potero«, »Pribislava i Božanu« in nekatera druga značilna odrska dela.

Jenko je bil najplodnejši srbski skladatelj odrske glasbe zadnjih desetletij XIX. stoletja. Tu se mu ni nihče približal, kaj šele vzporedil, ne Aleksander Morfidis-Nisis ne Jovan Paču ne drugi skladatelji, ki so delovali na istem področju v starejšem razdobju Jenkovega beograjskega delovanja, pa tudi ne mlajši skladatelji odrske glasbe, kot so bili Isidor Bajić, Josif Marinković, čigar glasba k Petrovićevi drami »Sudjaje« pred koncem stoletja je sicer tudi postala popularna, pa je ostala osamljen primer skladateljevega ustvarjanja v tej smeri, in tudi ne mnogi drugi. Jenko je ostal vse do nastopa Moderne v srbski odrski glasbi najmočnejši, tehnično veščj, nadarjen in izredno poraben tvorec. Užival je sloves in kadarkoli so kjerkoli potrebovali te vrste glasbo, so se največkrat obračali nanj. To pričajo mnoga dejstva in potrjujejo razni viri. Med slednjimi je tudi neko pismo Laze Kostića Jovanu Boškoviću iz leta 1879:

»Javi mi, molim te, da li Jenko zna francuski? Za slučaj pozitivnog odgovora imao bih za njega jedan predlog, koji bi — ako on učini svoje — mogao i meni i njemu doneti 50 do 100.000 franaka — osim tvoje jabuke radi intervencije. Ako ne zna, nek' uči, inače ću se preko Bogišića obratiti na Lekoka ili Ofenbaha.«[12]

Kaže, da je Kostić želel, da bi Jenko napisal glasbo za kak njegov dramatski prispevek, ki ga je hotel uveljaviti v tujini, na francoskih tleh. Kateri naj bi to bil, ni znano. Prav tako ni znano, ali se je Jenko tega dela lotil ali ne, kot ni znano, ali se je Kostić zares obrnil na A. Ch. Lecocqa,

ki je bil eden najbolj priljubljenih romantičnih skladateljev oper in operet svojega časa, ali na nič manj znanega in znamenitega J. Offenbacha, ki je z gracijo in vedrostjo svoje muzike oplemenitil romantično opereto. Vsekakor je sicer sposobni Kostić gojil velike ambicije, o katerih pa ne vemo, da bi v njih uspel. Predvsem pa je zanimivo in važno dejstvo, da je videl v Jenku že v prvih letih njegovega udejstvovanja na polju odrske glasbe osebnost, ki bi bila zmožna v tej smeri ustvariti večje delo in katere glasbena tvorba bi se po Kostićevem mnenju lahko uveljavila tudi v tujini.

S svojo odrsko glasbo je Jenko vplival v več smereh. Predvsem je z njo dvignil tip srbskega Singspiela na višjo kvaliteto in razvojno raven ter ga nazadnje izpopolnil tako, da je bil mogoč prehod od spevoigre preko operete in melodrame k operi. Dosežki, ki jih je na ta način ustvaril on sam ali še posamezni drugi srbski skladatelji, se v glavnem krijejo s tistimi, ki jih v času do leta 1892, se pravi do začetka samostojnega slovenskega gledališča, opazimo pri Slovencih. Na odru ljubljanskega Dramatičnega društva so v razdobju 1867—1892 tudi uprizarjali spevoigre in operete domačih skladateljev Benjamina Ipavca (Tičnik), Antona Foersterja (Gorenjski slavček), Antona Stöckla (Čarovnica) in drugih. Vmes so bili prav tako kot v beograjskem Narodnem gledališču primeri silno preprostih spevoiger ali zgolj napevov k posameznim veseloigram, kot n. pr. V. Valentovi napevi h Kukuljevićevi junaški igri »Turki pri Sisku«, J. Alešovčevi napevi k veseloigri »Strehar«, ki jih je instrumentiral že omenjeni Stöckl in podobno. Po kvaliteti se ta glasba v glavnem, z izjemo Foersterjevega »Gorenjskega slavčka«, ni razlikovala od one v beograjskem gledališču. Pač pa je po letu 1892 razvoj pri Slovencih potekal zaradi boljših pogojev nekaj časa hitreje kot pri Srbih. Podobno kot pri Srbih in Slovencih, je šel razvoj romantične izvirne odrske glasbene produkcije tudi pri Hrvatih, a s pripombo, da je najvidnejši med hrvatskimi ustvarjalci tega razdobja, Ivan pl. Zajc, sicer bil bolj rutiniran kot vsi ostali hrvatski, srbski in slovenski skladatelji gledališke glasbe, pa tudi bolj eklektičen od njih. Vzgledoval se je na tujem kar preveč očitno in mnoga njegova dela so že dolgo nezanimiva ter so utonila v pozabo. Izmed vseh je ostala le opera »Nikola Šubić Zrinjski« zaradi tega, ker se je tu

naslonil na hrvatsko ljudsko glasbeno motiviko, podobno kot se je pri Slovencih iz bolj ali manj istih razlogov ohranil »Gorenjski slavček«. V primerjavi z ostalo evropsko gledališko glasbeno tvorbo pa je bila tako slovenska kot srbska in hrvatska v zaostanku. Zakaj, nam je znano, saj veljajo tudi zanjo iste zakonitosti kot za vsa ostala skladateljska področja. Vendar je pospešena produkcija odrske glasbe pri vseh treh južnoslovanskih narodih dosegla ob izteku preteklega stoletja tisto razvojno stopnjo, od koder je bil le še korak v Moderno, s tem pa k vzporeditvi in v primeru Slovencev ter deloma tudi Hrvatov k zopetni povezavi z zahodnoevropsko glasbeno tvorbo. Dosežki vzhodnoevropske glasbe in zlasti važnega romantičnega realizma znamenite ruske petorice (Borodin, Balakirev, Cui, Musorgski, Rimski-Korsakov), ki je bogato oplodil tudi glasbeno miselnost Zahodne Evrope, pa se v romantični glasbi Slovencev, Hrvatov in tudi Srbov še ne čutijo. Vrenje še ni dovolj kipelo, da bi se razvoj lahko razmahnil pod njihovimi vplivi.

S tem, da se je Jenko približal srbskemu duhu in produktom njegove ljudske glasbene tvorbe, je utrjeval tudi temelje glasbenemu nacionalizmu srbske odrske glasbene produkcije. Temu dejstvu so sicer oporekali na razne načine. Dejstvo pa le ostane dejstvo, naj ga gledamo s teh ali onih vidikov in ne glede na to, ali je Jenko v tem primeru dosledno sledil idejam Kornelija Stankovića ali ne, oziroma kako je pojmoval uporabo ljudskega glasbenega elementa. Vsekakor so osnove, ki jih je tudi v tej smeri ustvaril on, pozitivno vplivale na kasnejši razvoj, v katerem se je tudi v moderni srbski glasbeni tvorbi glasbeni nacionalizem tako uspešno uveljavil in tako zelo razrasel, da prilagojen novim stilnim pogledom odmeva v njej še danes.

S svojim prizadevanjem na področju odrske glasbe pa je Jenko neposredno vplival tudi na razvoj srbske odrske glasbene reprodukcije. Ta je bila v svojem začetnem obdobju prav tako preprosta in kdaj pa kdaj tudi primitivna kakor vidimo to v prvem obdobju hrvatske ali slovenske gledališke glasbene poustvarjalnosti. Mislim predvsem na tako imenovano programsko politiko, snovno in idejno usmerjenost ter izbiro omenjenih odrov. Tudi na odru ljubljanske Čitalnice in Dramatičnega društva ni bilo stanje kljub bogatim izkustvom, ki so jih na Slovenskem zapustili itali-

janski operisti in razne nemške gledališke družbe, v bistvu nič drugačno kot na odru beograjskega Narodnega gledališča, čigar glasbeno delo se je začelo brez bogate tradicije. Porajala se je pač samostojna nacionalna poustvarjalnost, ki so jo poleg tehničnih in drugih ovir označevale tudi nujne žrtve. Tako so se tudi v slovenskih gledaliških prostorih razlegale razne Mozartove, Offenbachove, Verdijeve, Donizettijeve in druge operne arije, uprizarjali so operete in spevoigre mnogih nepomembnih tujih avtorjev, vse v času, ko je temelj že dozorel in so bili Slovenci v vsakem pogledu pripravljeni za izvajanje in sprejemanje višjih kvalitet odrske glasbe. Podobno velja tudi za Srbe, ki jim je Jenko v takem razvoju največ prispeval z lastno glasbeno tvorbo. Seveda ni treba posebej utemeljevati, da se glasbena reprodukcija tega časa tudi v beograjskem Narodnem gledališču ni mogla ne meriti ne primerjati z le-to v večjih zahodnoevropskih opernih gledališčih. Tudi v tem pogledu je bil potreben daljši čas, ki še desetletja ni nudil pogojev za popolno vzporeditev.

Jenkova odrska glasba je v srbskem glasbenem razvoju odmevala z vseh strani. Spodbujala je k dviganju izvajalne ravni orkestra, pevcev-zboristov in solistov beograjskega Narodnega gledališča, polagoma je navajala tudi srbske skladatelje, da so začeli razmišljati o večji aktivnosti na tem skladateljskem področju in vanj sami posegati; v skupnosti vseh teh vplivov in dosežkov pa je ustvarjala tudi tradicijo, ki je bila neogibno potrebna nadaljnjemu glasbenemu razvoju, ki je šel za tem, da bi se tudi srbska glasba približala kar neverjetnemu poletu evropske ustvarjalne glasbene misli.

---

[1] Prim. Djordjević V. R., Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara, SAN, posebna izdanja, knjiga CLXIX, 1950, 16 ss.

[2] Prim. Kirilović D., Srpsko Narodno pozorište, ponatis iz GID (Novi Sad), knj. III (1930), zv. 2 in 3, knj. IV (1931), zv. 2, str. 70.

[3] Gl. Josipa Stritarja Zbrane spise, 1888. VI/349—350.

[4] Podatki za nastanek in uprizoritve posameznih Jenkovih odrskih glasbenih del so dostopni iz raznih virov. Predvsem pa sta v tej smeri važna dva: Repertoar i prihodi Narodnog pozorišta u Beogradu 1869—1894, ki ga hrani Državni arhiv v Beogradu, in Arhiv Narodnog Pozorišta v Beogradu. Iz prvega omenjenega vira lahko razberemo, kdaj so bile prve predstave Jenkovih del. Ker je

Jenkova glasba bila tako rekoč sproti izvajana, moremo največkrat natanko določiti čas njenega nastanka.

[5] Prim. Jenko Davorin, Spisak, Arhiv SAN, št. 30.

[6] Gl. Srpske novine 1890, 86.

[7] Pozorište (Novi Sad), 1896, XXI/126—127.

[8] Srpske novine 1880/276. Verjetno gre v tem primeru za glasbo skladatelja Josefa Drechslerja (1782—1852), ki je bil zelo ploden in je med drugim napisal 6 oper in 25 operet.

[9] Prim. Pozorište 1873, II/9.

[10] Prim. Srpske ilustrovane novine (Novi Sad), I/127; NA, X/5—6; LZ 1882, II/435—436. — Posamezne točke so se pogosto izvajale tudi na Slovenskem, kjer se je zlasti populariziral tako imenovani »zbor ciganov«. Jenko sam jih je poslal v Ljubljano, kar vidimo iz njegovega pisma Mateju Hubadu z dne 23. aprila 1910, v katerem pravi: »Prosim Vas da priložene moje skladbe blagoizvolite kot moj dar slavni Glasbeni Matici predati. Med njimi so Kvartet in ciganski zbor iz Vračare in romanca ‚Mlada Jelka'.« (Izvirno pismo hrani arhiv Akademije za glasbo, Ljubljana.)

[11] NA 1914, XIII/4, 13 so poročali, da so »Divjega lovca« z Jenkovo glasbo prvič izvajali na odru beograjskega Narodnega gledališča 19. aprila 1914. Verjetno pa ti podatki ne držijo. Po Finžgarjevem pripovedovanju piscu te knjige je bilo to že mnogo poprej, najbrž nekje leta 1905 ali 1906, se pravi, ko je Jenko še živel v Beogradu. To se zdi toliko verjetneje zaradi tega, ker se Jenko po tem času ni več ukvarjal s skladateljevanjem, njegova glasba k »Divjemu lovcu« pa na izvedbo tudi ni čakala do leta 1914, toliko manj, ker tedaj ni bilo Jenka več v Beogradu in tudi Vela Nigrinova je že bila mrtva. Omenil sem že, da je prav ona prevedla v srbščino to ljudsko igro in gotovo je Jenko pisal glasbo v istem času, oziroma neposredno zatem. Temu je gotovo neposredno sledila tudi izvedba. Navedba F. S. Finžgarjeva je torej najverjetnejša.

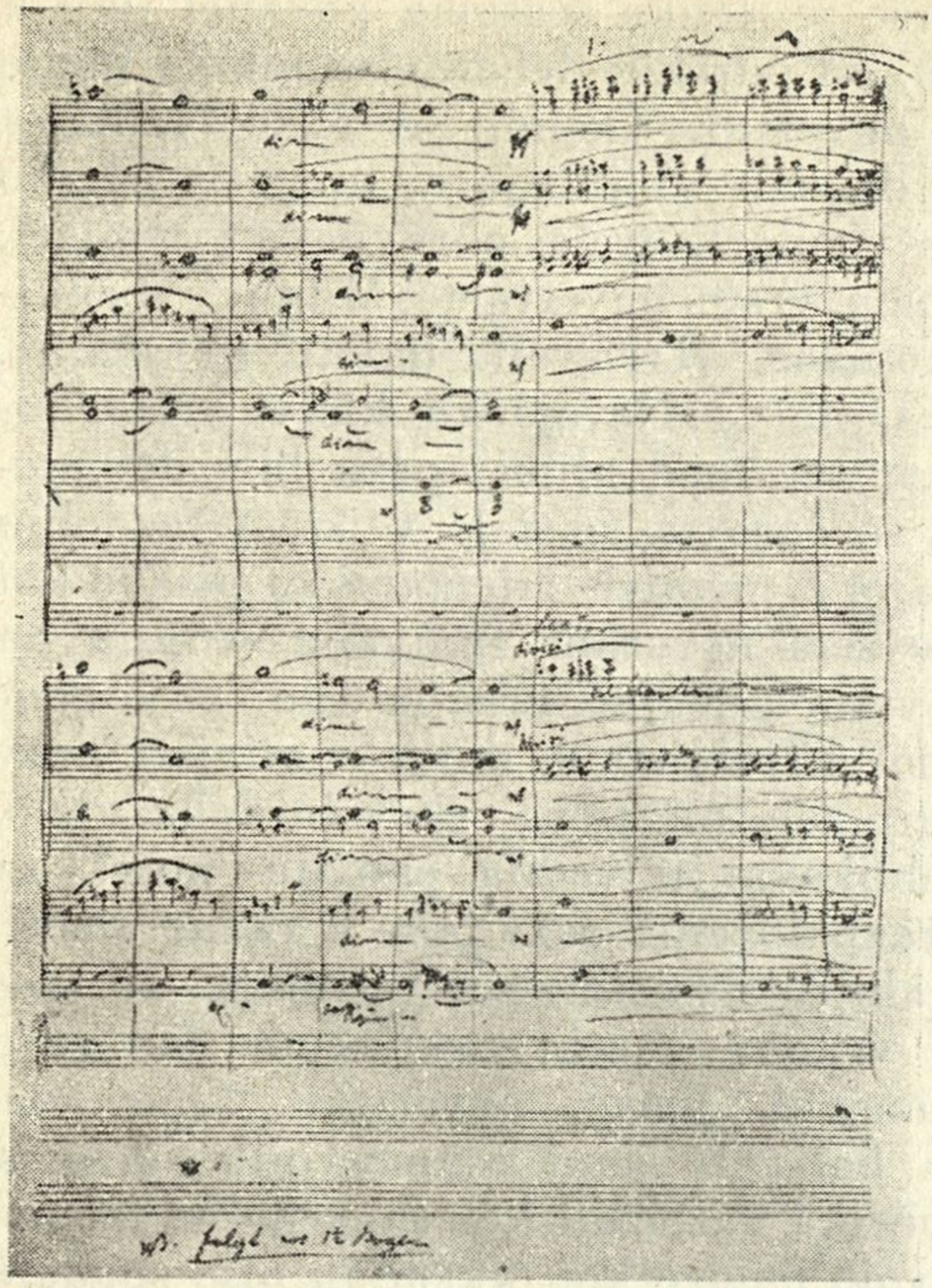
[12] Odavić R. J., Iz pisama D-ra Laze Kostića, GID, 1931, IV/145 (odlomek iz L. Kostićevega pisma J. Boškoviću z dne 13. julija 1879).

INSTRUMENTALNA TVORBA

Delovanje na področju odrske glasbe je Jenka uvedlo tudi v ustvarjanje čisto instrumentalnih skladb, ki pa ima pri njem dvojni značaj. Z ene strani je služila njegova instrumentalna glasba zgolj spremljanju solov, zborov in dvospevov in ponekod prostega govora v raznih gledaliških prikazih. Z druge strani pa je zlasti v njegovem kasnejšem ustvarjalnem razdobju imela samostojnejši značaj. To velja za glasbo, ki je bila neposredno vezana z dogajanjem na sceni, predvsem pa za glasbo v ožjem pomenu besede, ki je služila časovni izpolnitvi med posameznimi dejanji ali uvajala na samem začetku v predstavljano delo. Slednja se uvršča v tip ouverture, ki je služila posameznim gledališkim

delom in preko katere se je Jenko sčasoma povzpel tudi k ustvarjanju samostojnih, od odrskih del neodvisnih in nanje popolnoma nevezanih ouvertur. Četudi se torej Jenkova instrumentalna glasba deloma vključuje v njegovo odrsko glasbeno tvornost, jo je vendarle treba obravnavati posebej.

Jenko je napisal celo vrsto ouvertur: »Milan«, »Srpkinja«, »Aleksandar«, »Kosovo«, »Tri svetla dana«, »Vračara«, »Jurmusa i Fatima«, »Djido«, »Devojačka kletva« in »Potera«.[1] Kolikor so posamezne med njimi sprva bile del njegove gledališke glasbe, so časovno nastale v istem razdobju in se tako tudi razvrščajo. Z nekateri izjemami so pisane kot svobodne, oblikovno povsem nevezane fantazije. V njih pa se motivi ne družijo povsem slučajno, brez notranjega organskega smisla. Nasprotno! Kljub temu, da je motivika prav raznolika, so te ouverture zelo plastične celote in dokazujejo, da je skladatelja v oblikovanju vodila enovita misel, iz katere se je njegovo razpoloženje razvijalo v razne smeri. Prav iz tega so nastajale in nastale sicer po obliki se svobodno razvijajoče, pa vendar v sebi zaključene fantazije ali, kakor jih je imenoval Jenko, ouverture. Omenjene skladbe so se sčasoma bolj ali manj osamosvojile, deloma pa jih je Jenko že spočetka zasnoval kot samostojne ouverture, ki so opravljale svojo nalogo kot takšne in niso spadale v okviru katerekoli njegove glasbe za to ali ono veseloigro ali tragedijo ali kaj podobnega. Ouverture, ki so bile sestavni del njegove gledališke glasbe, so bile značilne zlasti po tem, da so bile zgrajene na osnovi motivike, ki je bistveno označevala glasbo v teku snovnega poteka dramatskega dela. Se pravi: Jenko je v nekem smislu že sledil smislu motivičnega nakazovanja, kakor sta ga pojmovala Hector Berlioz ali Richard Wagner, čeprav mnogo bolj preprosto in skromno. Da pa se je sploh in vsaj načelno uravnaval po njem, govori v prid logičnost, vzročna povezanost njegovih ouverturfantazij, ki je očitna. Razen tega je ta svoja dela motivično največkrat gradil s pomočjo ljudskih motivov ali vsaj v njihovem duhu, tako na primer »Djida«, »Potero« in druge.

Najstarejša med temi skladbami je ouvertura »Kosovo«, ki slika bitko na Kosovem polju leta 1389. Začenja se s čisto kvarto trobent, kar naj bi ponazorilo poziv na boj. Ta motiv, ki se ritmično značilno spreminja, nato prevzamejo rogovi. V nadaljnjem razpletu uporablja skladatelj tudi guslarski

Fragment iz ouverture »Kosovo« (skladateljev rokopis)

motiv in razvija muzikalno zanimivo čustveno razpoloženje. Srbski značaj odseva tako iz melodike kot ritmike, ki ju podpira in dopolnjuje sveža, sočna zvočnost. Instrumentacija je zelo barvita in učinkovita, celotna zgradba pa je strnjena celota, ki že dokazuje velik Jenkov smisel za take glasbene oblike. V oblikovnem pogledu sodi »Kosovo« v vrsto tako imenovanih italijanskih ouvertur, ki so se v začetku in na koncu odvijale hitro, sredi pa počasneje.

Glede na čas, ko je nastala ta ouvertura, je zanimivo poročilo v »Srpskih novinah« (1889, 77, 532), ki bi utegnilo zavesti v napačne sklepe. Govori namreč o seji Srbske kraljevske akademije, ki je bila 27. marca 1889 in na kateri se je »povela reč o tome, kako bi dobro bilo, da se na Vidov dan ove godine, kada će Akademija učiniti pomen posle pet stotina godina od Kosovske bitke... i muzika udruži u tom poslu«. Jenko je k temu pripomnil, da »će za tu priliku spremiti naročitu uvertiru Kosovo«. Verjetno je mislil na

kake manjše popravke prvotne zasnove te svoje skladbe iz leta 1872 in je to menda tudi izvršil. Nadaljnjih poročil o tem sicer nimamo, pač pa vemo, da je bila ta ouvertura, ki je bila kasneje v predelani obliki tudi natisnjena v klavirski priredbi, izvedena 11. julija 1889. Da ne gre v tem primeru za novo, marveč za staro in le nekoliko predelano skladbo, potrjujejo tudi razni drugi viri, predvsem pa Jenkov »Spisak« iz leta 1887, v katerem je skladatelj sam navedel ouverturo »Kosovo«, torej dve leti poprej kot bi jo naj v smislu omenjenega poročila pripravil za ustrezno slavnost. Tudi kasneje je Jenko navedel za rojstno letnico tega dela leto 1872.

Poleg te se je še posebej popularizirala ouvertura »Djido«, v kateri je spretno uporabil srbske ljudske motive. Tudi ta skladba je zgrajena v slogu italijanske ouverture. V primerjavi s prejšnjimi deli te vrste dokazuje močan napredek tako tehnično kot izrazno, kar je toliko bolj razumljivo, če upoštevamo, da je »Djido« nastal leta 1892, ko je bil Jenko na višku svoje umetniške zrelosti. Melodika v njem je izredno bogata, ritmika pisana in značilna, instrumentacija duhovita, arhitektonika močnó plastična. Iz sicer romantičnega stila te skladbe zveni tudi klasicistična prodornost in jasnost, ki daje toplemu in osvežujočemu izrazu neko posebno privlačnost. Glede na misel, ki je vodila Jenka v ustvarjanju te skladbe, in po značilni čustvenosti je »Djido« med vsemi skladateljevimi ouverturami najbolj pristna, res srbska ouvertura, izrazitejša od tiste, ki nosi naziv »Srpkinja« in tudi sloni na motivih srbske ljudske pesmi. Vse to je vplivalo, da se je »Djido« silno priljubil in našel med poslušalci najširši odmev. V njem se kaže tudi Jenkova izrazita tenkočutnost za finese instrumentacije. Tu je skladatelj z blestečim in barvitim zvokom dosegel kar presenetljivo učinkovitost. »Djida« je Jenko kasneje priredil tudi za klavir in ga v tej obliki predstavil na nekem sestanku Akademije umetnosti Srbske kraljevske akademije z namenom, da bi Akademija izdala obe skladbi. Akademija je njegovim željam ustregla,[2] vendar »Djida« in »Aleksandra« niso mogli litografirati v srbski državni tiskarni, ker v ta namen ni bilo sposobnega prepisovalca. Zato sta izšla kasneje na Dunaju, seveda kot izdaji Srbske kraljevske akademije.

Sorodno »Djidu« in »Kosovu« je oblikovana tudi »Srpkinja«, medtem ko sta ouverturi »Milan« in »Aleksandar« grajeni v slogu fantazije. Slednji sta se često nazivali kot slavnostni ouverturi, kar sta po značaju in vlogi, ki sta jo imeli, tudi bili. »Milana« je namreč Jenko napisal v čast knezu in kasneje kralju Milanu, »Aleksandra« pa kralju Aleksandru Obrenoviću, kateremu tudi velja posvetilo v klavirski izdaji te skladbe. Naposled je vloga slavnostne ouverture pripadla le ouverturi »Aleksandar«. Viri pripovedujejo, da je »Slavnostno ouverturo« napisal Jenko leta 1902 in da se je v istem času izvedla prvič v beograjskem Narodnem gledališču.[3] Tako je seveda lahko veljala le kralju Aleksandru, ki je vladal takrat Srbom in ki je bil leto dni kasneje umorjen. Nekdanja ouvertura »Milan« seveda ni bila več aktualna, dve »slavnostni« ouverturi pa bi bili odveč. Tako je ostala »slavnostna« le slednja, posvečena »Aleksandru«. Pozneje je še odpadlo ime tistega, ki mu je bila namenjena. Ostal je samo še naziv »slavnostna ouvertura«, da je lahko služila ne glede na menjave na srbskem prestolu. Takšna se je ta ouvertura, ki je bila tudi časovno mnogo kasnejša od ouverture »Milan« in tako umetniško zrelejša, ohranila.

Tudi ouvertura »Milan« sodi med najznačilnejše Jenkove ouverture. Zvočno spominja tu pa tam na harmonske zasnove znanega skladatelja C. M. Webra, ritmično pa na Smetano, ki je očividno impresioniral skladatelja, ko je ta študiral v Pragi. Ta ouvertura, ki jo je Jenko napisal verjetno nekje v letu 1888, sicer nima izrecnega srbskega značaja. Umetniško pa je izrazita in kaže avtorjevo težnjo, da bi se v njej čimbolj izpel, četudi tega zaradi omejenih oblikovnih možnosti ni mogel storiti. Ostati je moral bolj pri nakazovanju svojih široko razpredenih čustev in misli, ki vodijo k sklepu, da je imel smisel za simfonično tvorbo, da je bilo v njem nekaj močnega, kar je težilo k sprostitvi, pa tega nikoli ni v celoti doseglo. Nekaj podobnega zveni tudi iz »Djida« ter »Pribislava i Božane«. Tak Jenkov glasbeni izraz je oblikovan le v zametkih in obrisih. Daje pa slutiti, kako vihravo in mogočno bi se razrasel, ko bi imel svoboden polet. Prelivajoči se tempi so v »Milanu« vsebinsko tesno povezani in kažejo enovitost celote. Da bi čimbolj nazorno in popolno povedal, kar mu je napolnjevalo notranjost, se je oprijel vseh mogočih sredstev: tu se Jenko poslužuje kro-

Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana

matičnih, poltonsko izpeljanih melodičnih linij, ritmi in modulacije se hitro menjavajo, zvoki so bogati, melodije poetično zamaknjene, instrumentacija je barvita in simfonično polna. To je res muzikalna zgradba, ki priča o razsežni globini skladateljeve čustvenosti.

Morda je ta ouvertura še posebej značilna zaradi vplivov, ki so jih s svojo tvorbo pustili v Jenku veliki mojstri XIX. stoletja C. M. v. Weber, Richard Wagner in Bedřich Smetana. Čutimo jih v oblikovani gradnji, v uporabi raznih tehničnih sredstev, v načinu graditve melodike in zvočnosti, v instrumentaciji. Tako sicer ouvertura »Milan« ne kaže osebnega stila, kolikor se ta nanaša na obliko skladbe, medtem ko razodeva glasbeni izraz dovolj nazorno skladateljeve osebne poteze. Vendar so tudi ti oblikovni vplivi, ki jim je Jenko sledil, po svoje značilni. Kažejo namreč, da Jenko kljub prilagajanju obstoječim razmeram svojega kulturnega okolja ni zaostal, da je dobro vedel, kaj se dogaja v glasbenem svetu Zahoda in zlasti češke ustvarjalnosti. Z njimi se je okoristil, kot so se podobno okoriščali mnogi drugi zahodnoevropski skladatelji, prevzemal je metode, kolikor se mu je zdelo primerno in v skladu z lastnimi umetniškimi naziranji. Ni dvoma, da so bili omenjeni tuji vplivi vidni tako v »Milanu« kot tudi v nekaterih njegovih prejšnjih in kasnejših delih. Vendar ga niso vklenili tako, da zaradi njih ne bi dospel do samostojnega glasbenega izraza. Kljub njim je našel možnost, da je v svoji glasbi izrazil samega sebe in ji vtisnil pečat svoje umetniške osebnosti.

Ouvertura »Aleksandar« je tehnično bolj dognana in nasproti raznim vplivom samostojnejša kot »Milan«, izrazno pa bolj umirjena. To pojasnjuje dejstvo, da jo je Jenko napisal, ko je bil že globoko preko šestdesetih let in se je v pogledu izraznega oblikovanja že bolj ali manj ustalil. Sejni zapisniki Srbske kraljevske akademije pravijo, da je nastala vsaj že leta 1901 in ne leto kasneje, kakor navajajo nekateri drugi viri.[4] Melodično in harmonsko je široko razmahnjena. Z njo je Jenko zaključil svoje ustvarjanje na področju instrumentalne glasbe.

Poleg ouvertur je Jenko napisal še več drugih instrumentalnih skladb, tako nekaj potpourijev, fantazijo »Primorski napevi« in »Srpske narodne igre«. Semkaj je treba

šteti tudi razne samostojne in spremljevalne skladbe v okviru njegove odrske glasbe, razne kombinacije orkestra z zbori, dvospevi in samospevi ter podobno. Takih primerov je v Jenkovi gledališki in posebej instrumentalni glasbi mnogo, vendar niso v njej osrednja točka ne po značilnosti in ne po pomenu.

Jenkove instrumentalne skladbe so bile začetek resnih prizadevanj v tej smeri pri Srbih. Z njimi je dal skladatelj prve kvalitetne primere v srbski glasbi in ustvaril pogoje za uspešno nadaljevanje srbske instrumentalne glasbe ob koncu XIX. in v začetku XX. stoletja. Dejstvo, da so bile te skladbe deloma v duhu srbske ljudske motivike, že samo mnogo pové o vrednosti, ki so jih imele v razdobju srbske glasbene romantike. Morda še važnejše za razvoj srbske instrumentalne glasbe pa je bilo dejstvo, da je Jenko z njimi pokazal tehniko instrumentalnega tvorjenja, brez katere se tudi najprizadevnejše težnje ne bi mogle obnesti. Tu so se mnogi mladi skladatelji lahko učili, kako je treba pisati in dobili so spodbude, da je treba znati še mnogo več, če hoče ustvarjalec še širše poseči v svet instrumentalne glasbe. Slednja je z Jenkovimi skladbami postala aktualnejša in silila tudi k čimprejšnji izpopolnitvi orkestralnega ustvarjanja.

Srbski skladatelj, najmočnejši predstavnik modernega srbskega glasbenega nacionalizma Petar Konjović je nekoč menil, da bi Jenkovo odrsko glasbo »valjalo preinstrumentovati za veliki orkester i predudesiti za velike zborove«.[5] Imel je prav, na ta način bi se modernizirala in bi spet oživela ter oplajala tudi sodobne poslušalce. Tako bi tudi dobili pravo sliko o njeni vrednosti, ki jo prečesto napačno tolmačimo zato, ker je ne poznamo in je v svoji prvotni obliki današnjim časom odmaknjena. Popolnoma isto pa bi lahko Konjović dejal za Jenkove ouverture. Tudi te bi bilo treba prilagoditi zahtevam in širokim možnostim sodobnega orkestra, ne da bi pri tem izgubile katerokoli svojih značilnosti. Saj je bil Jenko v njih svež, polnokrven muzik, ki je kljub omejenim možnostim v njih oblikoval to, kar ga je pretresalo in tvorilo vsebino njegove dokaj zapletene duševnosti. Tako bi tudi sodobnost lahko spoznala Jenka v vsej njegovi globini in tudi s te strani bi lahko Jenkova glasba

prispevala k plemenitenju širokih množic tistih, ki ne iščejo v glasbi samo zabave, ampak tudi in predvsem izpolnitev notranjih teženj in čustveno poglobitev.

---

[1] K temu prim. Jenko D., Spisak, istotam; Godišnjak SKA, biografski podatki o D. Jenku, I; Jenkov rad u Narodnom pozorištu, Srpske novine, 1896/10; Pozorište, 1896, XXI/31; Djordjević V. R., isto, 23 ss.; isti, Davorin Jenko, Sv. Cecilija, 1936, 5 ss.

[2] Prim. Godišnjak SKA, XV/126, 132, 113, 146.

[3] Te podatke je dal Jenko za cit. koncertni list ljubljanske Glasbene Matice. Kasneje so jih v tem smislu prevzeli razni pisci, ki so poročali o delu Dav. Jenka.

[4] V »Bibliografiji skladb Davorina Jenka« je Slavko Koželj navedel, da je leta 1902 nastala ouvertura »Milan«. To ne ustreza dejstvom in gre morda za zamenjavo letnic z ouverturo »Aleksandar«. V letu 1902 tudi ouvertura »Milan« ne bi mogla nastati, ker kralj Milan že davno ni več bil aktualen. Koželjeve navedbe lahko ovržemo s pomočjo mnogoštevilnih in stvarnih virov ter dejstev. Poročila že v letu 1877 (Srpske novine 1877, 1026) pravijo, da je »na besedi sa igrankom u dvorani Narodnog pozorišta izvedena Jenkova uvertura ‚Milan'«, ki jo je ob tej priliki igral gledališki orkester. Z ouverturama »Milan« in »Srpkinja« je bil uveden Jenko leta 1888 za člana Srbske kraljevske akademije (Godišnjak SKA, II/203) in na enem izmed sestankov Akademije umetnosti je poročal, da prireja svojo ouverturo »Milan« za klavir ter želi, da bi se natisnila s pomočjo SKA. Obe partituri, »Milana« in »Srpkinjo«, je predal Akademiji umetnosti, ki je njegov predlog glede natiska ouverture »Milan« tudi sprejela (Godišnjak SKA, II/124) in predsedstvo SKA je ta sklep prav tako odobrilo (Godišnjak SKA, II/127, 212). Že ti podatki dokazujejo, da spada ouvertura »Milan« med Jenkove najstarejše ouverture, četudi je zanjo Jenko enako kot za »Srpkinjo« navajal, da sta obe skladbi novi deli, ko ju je predlagal, da se z njima nadomesti običajno nastopno predavanje o priliki svečane proglasitve za akademika (Godišnjak SKA, II/58–59). Na svečani proglasitvi pa je v orisu Jenkove glasbene dejavnosti akademik Č. Mijatović ugotovil, da je »Milan« starejša, »Srpkinja« pa povsem nova skladba. Iz vseh teh podatkov je jasno, da je »Milan« starejši od »Srpkinje« in je najbrže nastal leta 1877, medtem ko je »Srpkinja« nastala leta 1887 ali v začetku leta 1888, če je zares bila povsem nova skladba, kot je to navedel Jenko. Seveda je možno, da je to ouverturo »Milan« Jenko povsem predelal, ko jo je pripravljal za izvedbo o priliki svečane proglasitve v Srbski kraljevski akademiji. To bi bilo tudi razumljivo, saj je do takrat Jenko v svoji tehniki in izrazu močno napredoval, pa tudi željo je gotovo imel, da bi za tak slavnosten akt predložil kar se dá dovršeno skladbo. Tudi v tem primeru kajpada ni mogoče videti v ouverturi »Milan« popolnoma novo

skladbo, kolikor ni bila njena koncepcija sedaj v celoti spremenjena. Tako ostaneta domnevno za čas nastanka »Milana« dve možnosti: leto 1877 in leto 1888. Sprejeti je mogoče obe, kolikor se odločimo za dve različni zasnovi. Primerjava pa na žalost ni mogoča, ker je znana in dostopna le ouvertura poslednje koncepcije, se pravi, taka skladba, kot je bila dovršena ali izpopolnjena v letu 1888. Jenko je na vprašanju natiska te ouverture v založbi SKA vneto vztrajal in ta problem se je na sejah Akademije umetnosti SKA pojavljal nekaj let (prim. Godišnjak SKA, V/30, 32).

[5] Konjović Petar, Knjiga o muzici, 1947, 49.

V ŽARIŠČU SRBSKE KULTURNE DRUŽBE

SRBSKO ZNANSTVENO DRUŠTVO

Za svoja prizadevanja v razvijanju srbske glasbe je začel Jenko kmalu dobivati priznanja. Še ko je bil v Pančevu, je postal častni član Beograjskega pevskega društva (leta 1864). Kasneje je bil večkrat odlikovan, izbran je bil za častnega člana mnogih pevskih društev, Srbskega Narodnega gledališča in Matice Srpske v Novem Sadu.[1] Dopisni član Matice Srpske pa je bil že mnogo prej, kot ga je ta izbrala za svojega častnega člana. To dokazuje njegovo pismo z dne 21. februarja 1887 tedanjemu prosvetnemu ministru, sicer pesniku, filozofu in politiku Milanu Kujundžiću, ki se glasi:

»Baš sam primio Vaše pismo. Ja sam dopisujući član ‚Matice Srpske' u Novom Sadu, i slovenske u Ljubljani; a za naše književnike neznam, ko bi bio član koga naučnog jevropskog društva. Primite uverenje mog najvećeg poštovanja. Davorin Jenko, kapelnik i kompozitor Narodnog pozorišta.«[2]

To pismo je najbrž bilo v zvezi z bližnjimi imenovanji akademikov in prosvetni minister je očividno iskal raznih podatkov pri posameznih kandidatih. Zanimiva je Jenkova navedba, da je dopisni član Slovenske Matice v Ljubljani, ki pa dopisnih članov sploh ni imela, marveč le redne in častne. V vsem razdobju 1869—1911 Jenka ni najti niti med prvimi niti drugimi. Tako ta podatek ni točen in ga utegnemo razumeti tako, da je sicer Jenko morda mislil postati član Matice Slovenske, pa tega iz neznanih razlogov ni storil.

Značilno je, da Jenku niso izrekala priznanja le razna pevska društva, ampak tudi druge, neglasbene in zelo pomembne srbske kulturne institucije ali združenja, kot na primer Matica Srpska. To dokazuje, da so njegovo delo cenili in spoštovali tudi drugi srbski kulturni krogi ter so mu priznavali delež, ki ga je prispeval srbskemu kulturnemu življenju kot celoti.

Zlasti pomembno je v tej smeri dejstvo, da je postal član Srbskega znanstvenega društva (Srpsko učeno društvo) in Srbske kraljevske akademije (Srpska Kraljevska akademija), dveh institucij, ki sta bili poleg Matice Srpske najvišji srbski kulturni ustanovi na ozemlju kneževine in kasnejše kraljevine Srbije. To še bolj podčrtuje ugotovitev, da v tem času še ni bil srbski, ampak avstrijski državljan. Srbski je postal šele 30. septembra leta 1894 oziroma 22. novembra istega leta, ko je bil zaprisežen kot srbski »podanik«.[3] S tem je tudi formalno potrdil to, kar je že davno bil praktično. Tudi pravno se je vključil tja, kjer je delal že čez trideset let. V tem času je srbski kulturi dal večji del svojih sposobnosti, sil, razgledov. Da je zaprosil za srbsko državljanstvo, ga je verjetno spodbudila tudi čisto praktična potreba. Postajal je star, misliti je moral na čas, ko se bo moral umakniti iz Narodnega gledališča. Tako je moral tudi pravno in s te strani urediti svoj odnos do srbske države, da bi iz igralskega fonda mogel dobiti pokojnino. Pridobitev srbskega državljanstva pa je zaključila pravzaprav nenormalno stanje, spričo katerega ni več moglo biti razumljivo, kako da je zaslužni

srbski glasbenik, srbski akademik, dirigent in častni član toliko srbskih društev Jenko še vedno tuj državljan. Dejstvo, da si je vse omenjene in neomenjene naslove in pozicije mogel pridobiti kot formalni tujec, pa še bolj ponazarja vlogo in mesto, ki ga je imel v srbski družbi.

S tem, da je postal član Srbskega znanstvenega društva, se je Jenko vsestransko vključil v središče srbske kulturne družbe. Izvolitev za člana tega znamenitega srbskega združenja z bogato tradicijo je omogočila določba iz leta 1868, s katero se je § 6 v zvezi s § 15 zamenjal tako le: »Za redovne člane mogu biti izabrani samo oni učeni Srbi (ili Hrvati), koji su naučnim ili umetničkim kakvim delom zasvedočili da su podobni za rad na društvenom zadatku.« (Srpske novine, 1868, 56). V tem smislu so bile nekoliko širše možnosti za izbiranje članov nesrbske narodnosti, kar je bil tudi Jenko, ki vrhu vsega ni bil niti Hrvat, ampak Slovenec in zaslužen ne le zaradi svojega umetniškega dela na splošno, ampak posebej na področju srbske glasbene umetnosti. To je nedvomno vplivalo na odborov predlog na peti seji filološkega in filozofskega odseka, da postane Jenko član umetniškega odseka Srbskega znanstvenega društva. Dotlej je imelo to društvo, ki je bilo predhodnik Srbske kraljevske akademije in tej ob svojem času zares enakovredno, le »otsek za veštine«, ki je zajemal razne umetniške veje. Edini član tega odseka je bil sprva Milan Milovuk, zaradi česar omenjeni odsek ni mogel opravljati nobenih nalog. Zato ga je bilo treba izpopolniti in razširiti, da bi bil v skladu s prizadevanji drugih društvenih odsekov. Ustrezno novejšemu pojmovanju in vlogi umetnosti je opustil naziv »veštine« ter se preimenoval v »umetniški« odsek. Pojem »veštine« se je žal izven Srbskega znanstvenega društva in Srbske kraljevske akademije obdržal še desetletja. Škodoval je umetniški vzgoji in odjemal umetniškim disciplinam njihov pravi in ustvarjalni značaj s tem, da jih je često obravnaval kot nekake obrti. No, napredek je bil vsaj z ene strani in že to je bilo mnogo, četudi ne vse.

Omenjeni predlog filološkega in filozofskega odseka je nato obravnaval letni zbor članov Srbskega znanstvenega društva. Naposled je bil Jenko 6. februarja 1896 potrjen za člana Srbskega znanstvenega društva in je dobil diplomo.[4] S tem se je uvrstil med člane umetniškega odseka, ki so bili

tedaj J. A. Bugarski, dr. Milan Jovanović, Milan Milovuk in Stevan Todorović. Z Milovukom in Todorovićem ga je vezalo sodelovanje že od poprej in tako je bila njegova vključitev v Srbsko znanstveno društvo še bolj razumljiva.

S tem, da je postal član omenjenega društva, mu je bila izkazana velika čast. Tega se je najbrž zavedal, vendar ni znano, da bi se po izvolitvi za to priznanje zahvalil ali se javil v društvu. Enako ni znano, koliko je v prvih letih svojega članstva sodeloval v delu umetniškega odseka. V letih 1869 in 1870 so ga v tem verjetno ovirale priprave za odhod in odsotnost v Pragi. Kasneje pa so se njegovi odnosi s Todorovićem zaostrili in zaradi tega tudi ni moglo priti do tesnejšega ali intenzivnejšega Jenkovega sodelovanja v okviru Srbskega znanstvenega društva. Poročila o tem so skrajno pičla. Le iz leta 1877 pravijo, da je na sestanku umetniškega odseka dne 3. maja Jenko povprašal, kaj ovira tiskanje posmrtne zbirke srbskih narodnih pesmi in plesov Alojza Kalauza.[5] Ob tej Jenkovi nedelavnosti je seveda treba upoštevati, da je bil glasbeni referat umetniškega odseka sam zelo neaktiven. Tako Jenko ni imel v njem kdo ve kakšnih spodbud, pa tudi sam ni k njegovi živahnosti prispeval tega, kar bi bilo koristno za uspešno uveljavljanje umetniškega odseka. Kaže, da je bilo članstvo v Srbskem znanstvenem društvu za Jenka bolj častna kot delovna funkcija, toliko bolj, ker je bil izven njega v svojem rednem poklicu vseskozi zaposlen. Zato ni mogoče zabeležiti nič pomembnejšega, kar bi dokazovalo, da je Jenko dal temu društvu kak značilnejši prispevek in se mu tako oddolžil za podeljeno mu čast.

---

[1] K temu prim. Šematizam odlikovanih lica u kraljevini Srbiji, 1895, 57; isto, 1900, 51; Djordjević V. R., isto, 21; Nemanja, ilustrovani list za pouku i zabavu, 1888, II/2, 46.

[2] Jenkovo pismo M. Kujundžiću, hrani arhiv SAN, št. 30.

[3] Besedilo ukaza, s katerim je Jenko dobil srbsko državljanstvo, je naslednje: »Mi, Aleksandar I, po milosti božjoj i volji narodnoj kralj Srbije. Na predlog predsednika Našeg ministarskog Saveta, Našeg ministra unutrašnjih dela, a na osnovu člana 12. zakona o poslovnom redu u Državnom Savetu, odobrili smo i odobravamo rešenje Saveta od 7. tek. mes., br. 2868, koje glasi da se Davorin Jenko, kapelnik i kompozitor narodnog pozorišta, rodom iz Cirklaha (Kranjska) u Austro-Ugarskoj, i podanik iste države, po molbi svojoj primi u srpsko podanstvo, izuzetno od § 44. gradj. zakona, pošto je podneo uredan otpust iz svog

dosadanjeg podanstva. Predsednik ministarskog Saveta, Naš ministar unutrašnjih poslova, neka izvrši ovaj ukaz. 30. septembra 1894. god. u Beogradu. Aleksandar, s. r.« (Gl. Srpske novine, 1894, LXI, št. 231, str. 1129).

[4] Besedilo diplome je naslednje: »Za vlade svetlog kneza srpskog Milana M. Obrenovića IV na svome skupu 6-og februara 1869 Srpsko učeno društvo izabra gospodina Davorina Jenka za svojega redovnoga člana i daje mu na to ovu diplomu. U Beogradu — Marta 1869. Sekretar Srpskog učenog društva Stojan Novaković. Predsednik Srpskog učenog društva J. Šafarik.« (Izvirnik hrani H. Jenko, Dvorje pri Cerkljah.)

[5] Prim. Srpske novine, 1877, 366—367.

BEOGRAJSKA EPIZODA

Kljub popularnosti in slovesu, priznanjem in utrjeni poziciji, iz česar bi utegnili sklepati, da je živel v vzdušju, ki mu je bilo vseskozi naklonjeno, pa Jenko v srbski družbi ni bil povsod dobrodošel. V njej ni našel samo prijateljev, občudovalcev in častilcev, ampak tudi nasprotnike. Te nevšečnosti spremljajo bolj ali manj vsakogar, ki se ukvarja z umetniškim, znanstvenim ali kakim drugim javnim delom. Povzročajo jih osebni ali stvarni, objektivni ali subjektivni motivi, ki so lahko deloma ali v celoti upravičeni ali neupravičeni. Nekaterim škodujejo, nekaterim celo koristijo. Posamezniki se ob njih zlomijo, drugi se še bolj zravnajo. Jenka so vse te neprijetnosti, ki jih ni bilo malo, ovirale v njegovem delu, zlomile pa ga niso.

Kako se je začelo in kateri so bili navidezni ter pravi momenti, ki so vodili spore z Jenkom in ustvarjali nasproti njemu neugodno razpoloženje, v glavnem že vemo. Znano nam je tudi, da je postajala napetost vedno večja in je počasi začela veljati Jenkovemu umetniškemu delu. Stopnjevala se je tako, da je že v letu 1875 odbornik Beograjskega pevskega društva Joca Stojšić izjavil, da »družina treba jednom da se otrese toga Jenka, koji osim predsedniku (Todoroviću, op. pis.) pravi i njoj smetnje u postignuću svojeg cilja«. Kosta Milojković in Mokranjac sta temu sicer ugovarjala, češ »da to što Stojšić veli ne stoji i da je baš sredstvom Jenka družina koračila u mnogome napred, i da je radi njega i zadobila lepu popularnost«. V nadaljevanju te diskusije je Joco Radulović dodal, da »Jenko navalično preteže negovanju ostale slavenske muzike, i da zato družina izostaje u postignuću svoje najvažnije svrhe — u negovanju srpske muzike«. Temu nasprotno je ugotovil Živ. J. Bogdanović, da

»baš posle K. Stankovića jedini je Jenko koji je radio, i dosta uradio na obdelavanju srpske muzike, i da to što Jenko na drugu stranu više puta preteže, urodjeno je svakom čoveku. Jenko voli svoje i svoga zavičaja pesme kao i mi naše. A u tome što je do sad pevano više ostalih slavenskih no srpskih pesama, on ne nalazi krivice do Jenka, koliko do popustljivosti same družine.«[1]

Motivi nasprotovanja so torej bili povsem jasni. Posamezniki niso bili zadovoljni, da je Jenko dajal prednost slovanski in zlasti slovenski glasbi ter se je premalo posvečal srbski, ki naj bi bila osrednji cilj vsega delovanja Beograjskega pevskega društva. Sicer v teh očitkih vsi niso bili edini. Tudi Mokranjac je menil, da je prav, če Jenko usmerja sporede pevskega društva po svoji uvidevnosti in naziranjih in ne po nekih lokalnih pogledih ali težnjah. Miselnost, ki jo kažejo Jenkovi nasprotniki, pa ni imela svoje podlage le v sporih med Jenkom in Todorovićem ali v večjem ali manjšem številu slovenskih ter srbskih pesmi na koncertnih sporedih Beograjskega pevskega društva. Taka razlaga bi bila kaj naivna. Ne da bi podcenjevali vlogo pravkar omenjenih činiteljev, je treba naglasiti, da je ta miselnost izvirala iz globljih ter nevarnejših korenin, ki bi lahko Jenku izpodjedle tla, če ne bi bil v srbski kulturi tako močno utrjen in ne bi imel zaščitnikov.

Znano nam je že, da je bila Zedinjena srbska mladina v Beograjskem pevskem društvu zelo močna. Njen vpliv se je še čutil tudi po letu 1871, ko se je začelo zaradi obojestranskega, avstrijskega in srbskega, vladnega pritiska ter zaradi ideoloških razlik med Srbi to- in onstran Donave delovanje Omladine zaustavljati. Kljub temu se je mladinsko gibanje nadaljevalo in z njim tudi romantični nacionalizem, ki ga je po Skerliću (isto, 171) označevala »prava manija za nacionalizovanjem svega i svečega što se dalo posrbljavati«. Nacionalizem je bil glavna značilnost srbske romantike. S časom je nacionalno občutje postajalo čedalje močnejše. Generacija, ki se je začela uveljavljati leta 1848, in je bila vzgojena od Jana Kollára in Ludovita Štura, je še sicer gotovo bila bolj »slavjanska« kot srbska. Generacija iz šestdesetih let pa je ohranila

»to osećanje slovenske solidarnosti, veru da je Slovenima sudjeno da obnove zamorenu civilizaciju i da budućnost pripada njima, ali ono se u prvom redu osećalo srpsko pa posle slovensko. Iznad srpske narodnosti omladinci ništa drugo ne stavljaju, i ne mogu... Stara Vukova formula, kojoj su oni dali isključivo nacionalni smisao, ‚Srbi svi i svuda', bila je ceo simbol njihove vere« (Skerlić, isto, 174—175).

V tem razdobju, tako nadaljuje Jovan Skerlić, »opšte nacionalizacije, i muzika se nacionalizuje. I taj posao preduzimaju dva omladinca, Kornelije Stanković i Jovan Paču, član Slobode u Požunu« (isto, 174). Ko pa je Stanković leta 1864 umrl, je njegova smrt »u omladinskim i patriotskim krugovima označena kao jedan nacionalan gubitak« (Skerlić, isto, 174). Paču je sicer bil nadarjen glasbenik in je tudi mnogo skladal. Ni pa bil izrazita, močna osebnost, ki bi lahko nadaljevala Stankovićevo delo in bi se lahko v svojem udejstvovanju tako vskladila s cilji Zedinjene srbske mladine, da bi slednjo uspešno podprla v njenem prizadevanju. Stankovićeva misel, da bodi srbska glasba predvsem srbska v polnem smislu te besede, pa je v dušah omladincev klila dalje.

Ko je Joco Radulović dejal, da se zaradi Jenka Beograjsko pevsko društvo ne more posvetiti svojemu pravemu smotru, gojitvi srbske glasbe, je gotovo govoril skozi usta srbskega romantičnega nacionalizma in mislil na Stankovićeve ideje, ki so jih omladinci še izostrili. Podobno je treba razlagati izvajanja mnogih drugih pevcev in nepevcev, ki

so nastopali proti Jenku, deloma tudi Todorovića v znanem letu 1877, ko je slednji podčrtal, da Jenko »nije nasljednik Stankovića, i nije onako delao kao što je Stanković«. Todorović ni bil pristaš srbskega omladinskega gibanja, pa je zagovarjal idejo glasbenega nacionalizma toliko bolj zaradi svojega nekdanjega prijateljstva in sodelovanja s Stankovićem. Njegovo gledanje na idejne smernice, ki naj bi vodile razvoj srbske glasbe, se torej na splošno ni razlikovalo od onega srbskih omladincev, ki so tudi v razdobju 1875—1877 skrbeli, da je Jenkov problem dozorel do skrajnosti. Še laže je to bilo zaradi tega, ker je bil Jenko Slovenec in vrhu vsega še vedno navdušen somišljenik vseslovanskih idej, ki so jih Srbi takrat že zdavnaj preboleli in se postavili na stališče strogega srbskega nacionalizma. Razen tega se je Jenko s svojim popuščanjem vladnim krogom in z njimi konservativcem nekajkrat zameril. Če tem še prištejemo tiste poteze Jenkovega značaja, ki posameznikom niso bile po volji, je bilo več ko dovolj razlogov, da so določeni krogi svoje nasprotstvo še ojačili. Najsi so se idejnih utemeljitev posluževali v celoti iskreno ali ne, le zato, da bi čimbolj omejili Jenka v njegovem vplivu ali ga celó odstranili iz Beograjskega pevskega društva in s tem morda omajali njegovo pozicijo v srbski kulturi, so osnovnim smernicam omladinskega gibanja vendarle sledili. Toliko, kolikor se je njihova kritika nanašala na vprašanje srbskega značaja Jenkove glasbe iz razdobja 1863—1877, bi imeli v glavnem prav in Jenku ne bi delali krivice, če bi bil ta problem pravilno zastavljen. Tako namreč, da je Jenko grešil, ker ni bil dovolj ali sploh nič srbski v svoji tvorbi. Dejansko pa ta očitek ni bil na mestu. Romantični nacionalizem, iz katerega je potekal, ga lahko sicer opravičuje, nikakor pa ne utemeljuje, kajti skladatelju ni mogoče predpisovati, kako naj komponira, če sam v sebi ni prepričan o pravilnosti nekih smernic in si jih ne usvoji, da postanejo del njegove umetniške osebnosti. S teh vidikov stališču tistih srbskih krogov, ki so zahtevali od Jenka, da piše srbsko glasbo, pač kljub posebnostim dobe ni mogoče pritegniti, vsaj načelno ne.

Jenko v tem času res še ne kaže izrazitejše naslonitve na srbsko ljudsko glasbo in pesem. V glavnem je še vedno isti Jenko, kot ga poznamo iz Pančeva ali z Dunaja. Teksti, na katere komponira, so sicer povsem patriotski in v skladu

tudi s srbskimi omladinci in njihovimi težnjami. Glasbeni izraz, ki seva iz njegove glasbe, pa je še vedno slovenski in slovanski in nikakor srbski. To so mu zamerili. Kalik je v svojem delu naravnost zapisal, da »Davorin Jenko ne beše čovek koji je umeo i mogao nastaviti i razviti ovaj pravac kome je Kornelije udario temelj, jer nije bio Srbin po poreklu, već Slovenac«, da pa je »kao oduševljeni Slovenin« skladal pretežno »u slovenskom duhu«. Pa je kljub temu navduševal srbske množice v dneh njihove narodne rasti. Seveda, neposredni Stankovićev naslednik ni bil. Zato ni bilo prav nič čudno, če so v Beograjskem pevskem društvu težili za tem, da dobi srbska glasba nekoga, ki bi v celoti, tako kot si je to zamislil Stanković in kakor so si predstavljali napredni srbski omladinci, nadaljeval in uresničil omenjene ideje.

Če bi bil Jenko bolj prilagodljiv in bi se uklonil posameznim vodilnim ljudem iz Beograjskega pevskega društva, bi bila kritika njegovega dela gotovo neizmerno blažja ali bi je sploh ne bilo. Ostal bi v Beograjskem pevskem društvu in se izognil neprijetnim dogodkom, ki so sledili še mnogo kasneje. Tudi proces »nacionalizacije« srbske glasbe bi se zavlekel in se morda ne bi tako trdovratno izvajal, četudi bi v končni razvojni fazi nujno moral izzveneti v smislu idej Kornelija Stankovića in odtenkov, ki so bili posledica novih pogojev. Jenko pa ni bil tak, da bi se vse to tako zgodilo. Kolikor ga niso napenjali drugi, je s posebnostmi svojega značaja še sam zaostril stanje, v katerem se je načelo vprašanje njegove vloge v srbski glasbi. Ob zavesti, da je mnogo prispeval k srbskemu glasbenemu razvoju, mu je to nedvomno bilo zelo neprijetno. Vendar se je plaz sprožil. Seme, ki je bilo zasejano leta 1872, je vzklilo in se široko razraslo. Jenko se je leta 1877 moral bolj ali manj umakniti iz srbskega pevskega življenja, vendar ni upognil hrbtenice. Dogodki iz razdobja 1872—1877 pa so odmevali še deset let kasneje, ko zaznamuje Jenkovo življenje epizodo, ki se je že dolgo pripravljala. Za Jenka je minila brez večjih pretresov, čeprav bi lahko zelo neugodno vplivala na njegovo ustvarjanje. Marsikoga je pa verjetno vendarle zavedla v zmotno presojanje Jenkovih prizadevanj v okviru srbske glasbene umetnosti.

Beograjsko pevsko društvo »Davorje«, ki mu je bil Jenko častni predsednik, je leta 1887 želelo proslaviti petindvajsetletnico dela »mnogo zaslužnog trudbenika na polju srpske muzike g. Jenka«[2]. K sodelovanju je povabilo vsa beograjska in tudi nekatera druga srbska pevska združenja. Med njimi je seveda predvsem računalo z Beograjskim pevskim društvom, v katerem je deloval Jenko toliko let in bil zanj močno zaslužen. Nadalje pa je še v ta namen povabilo tudi cerkveno pevsko društvo »Kornelije«, ki se je nazvalo po Korneliju Stankoviću, s čimer je hotelo na zunaj izraziti ideološko linijo svojih prizadevanj, tipografsko pevsko društvo »Jakšić«, akademsko pevsko društvo »Obilić«, »Beograjsko radničko pevačko društvo«, omladinsko pevsko društvo »Sloga«, izmed ostalih pa tudi nekdanje Jenkovo matično »Pančevsko srbsko cerkveno pevsko društvo« in »Srbsko židovsko pevsko društvo« v Beogradu. Večina povabljenih društev je izrazila svojo pripravljenost, da prispeva k omenjeni proslavi. Le v dveh primerih je poslanica »Davorja« sprožila diskusijo, ki se je seveda prenesla tudi v beograjsko in s tem kajpada v celotno srbsko kulturno javnost.

Predsednik Beograjskega pevskega društva Todorović je z dopisom z dne 23. oktobra 1877 obvestil pevsko društvo »Davorje«, da bo njegovo društvo sodelovalo na Jenkovi proslavi in da je v glavni pripravljalni odbor določilo odbornika Djoko Dragutinovića in podpredsednika Dragutina K. Petrovića. Kaže pa, da je ta sklep nekje zadel na ovire in da vsi člani ali odborniki z njim niso bili zadovoljni. Značilno je, da so bili v vrstah Beograjskega pevskega društva predsodki proti Jenku tudi še dolgo po letu 1877. Na društvenih koncertih po tem letu skoraj ni opaziti Jenkovih skladb. Petindvajsetletnice Jenkovega dela na področju srbske glasbe Kalik v svoji »Spomenici« sploh ne omenja. Pač pa uvršča med tuje ali v tujem duhu komponirane pesmi, ki jih je društveni pevski zbor pel v letu 1882, tudi Jenkove »Dunte vetri«, »Haj«, »Ustaj rajo«, »Hajd u vojnu« in »Bogovi silni«, za katere nekam tendenciozno pristavlja, da so pisane v slovansko-italijansko-nemškem duhu. Tudi v prikazovanju Jenkove osebnosti, njegovega skladateljskega in dirigentskega dela je Kalik pogosto oster. To je toliko bolj karakteristično zaradi tega, ker je Kalik pisal v duhu, ki je preveval vodstvo Beograjskega pevskega društva.

O vprašanju sodelovanja so v Beograjskem pevskem društvu začeli znova razpravljati. Sklenili so, da bodo sodelovali samo v primeru, če prevzame iniciativo proslave zgolj »Davorje«, ne pa skupnost društev, ker da Beograjsko pevsko društvo »ne može staviti g. Davorina Jenka, s njegovim radom, na čelo srpske muzike. Ovakav rad zajednički pre bi dolikovao počiv. Korneliju.« Stališče nasproti prvemu sklepu se je torej povsem spremenilo. Podrobnosti vodijo k domnevnemu sklepu, da je to spremembo sprožila zahteva na skupnem sestanku vseh povabljenih društev, da se iz čistega dohodka Jenkove proslave ustanovi fond za pomoč srbskim glasbenikom. V tem pa je Beograjsko pevsko društvo videlo tako »visoku celj«, se pravi tako visok smoter, kakršen ne bi smel biti vezan z Jenkovim imenom, ker bi simbolično potrdil vlogo, ki jo je Beograjsko pevsko društvo Jenku v srbski glasbi odrekalo. Zato je menilo to društvo, naj proslavi »Davorje« Jenka le kot svojega častnega predsednika in nič več. Ta, drugi sklep sta za društvo podpisala Todorović in Mokranjac, datira pa izpred 9. novembra, ko je D. K. Petrović »Davorju« poslal nov sklep in opravičil svojo odsotnost na seji vseh beograjskih pevskih društev. Navedel je, da je »sprečen svojim poslom«, dejanski vzrok pa je bil v tem, da je Beograjsko pevsko društvo odklanjalo nadaljnjo udeležbo svojih zastopnikov na sejah pripravljalnega odbora.

Z Beograjskim pevskim društvom se je očividno dogovorilo za isto stališče tudi cerkveno pevsko društvo »Kornelije«, ki se je menda že po svojem nazivu imelo za nekakšnega zaščitnika Stankovićevih idej. Sklenilo je, da bo sodelovalo na proslavi samo v primeru, če bo namesto proslavljanja »rada mnogozaslužnog trudbenika na polju srpske muzike g. Davorina Jenka« pevsko društvo »Davorje« proslavilo le »dvajsetpetgodišnjicu rada na polju muzike g. Dav. Jenka« in bo s tem namesto vsesrbske proslave priredilo le proslavo »lokalnog značaja«. Namen je torej bil več ko jasen. Obe društvi sta se branili formulacije, po kateri naj bi imel Jenko karkoli skupnega s srbsko glasbo in sta dopustili le to možnost, da je Jenko deloval na glasbenem polju brez sleherne povezave s srbsko glasbo. V tem ju je vodil še neki pomemben motiv. Zastopnik seje »Kornelija« z dne 15. novembra dokazuje, da je na dveh sejah pripravljalnega odbora vzklila misel, da bi se o priliki Jenkove proslave ustanovila »zajednica sviju

pevačkih družina« in njen temelj naj bi bil »čist prihod od koncerta koji će se tom prilikom prirediti«. To je namreč vseboval tudi dopis »Davorja« »Korneliju«, ki je nato sklenil sporočiti »Davorju«, da je »vzklila misel« na ustanovitev takega združenja prej kot je »Davorje« pozvalo omenjena društva na sodelovanje v proslavljanju Jenkovega jubileja. V hiši predsednika Beograjskega pevskega društva Todorovića naj bi se na sestanku nekaterih zastopnikov beograjskih pevskih društev ta namera že prediskutirala. Zato odgovarja »Kornelije«, da »nije istina da je ta misao iskrsnula u Sednicama odbora za proslavu dvadesetpetgodišnjice g. Davorina Jenka«. Spet je šlo za prvenstvo in vodilno vlogo, ki bi očitno morala ostati v Todorovićevih rokah in s tem v rokah Beograjskega pevskega društva. »Kornelije« je slednjega vneto podpiral v njegovih težnjah.

»Davorje« pa je reagiralo na sklepe in sporočila Beograjskega pevskega društva, prav kakor »Kornelija«. Nasproti prvemu je branilo svoje stališče, češ da ni njegov smoter proslavljanje častnega predsednika in zborovodje »Davorja« in da »nikad i nigde neće dati svoj glas da se onako lično slavi in preuznosi, nego će samo gledati na radove i te ocenjivati i ako treba slaviti«. Menilo je, da vodijo Beograjsko pevsko društvo osebni razlogi ter je energično zahtevalo: »Ličnost na stranu!« Nasprotovalo je mnenju, da Jenko »nije radio samo na srpskoj muzici« ter ugotovilo, da ideja o zvezi pevskih društev ni nastala namerno v zvezi z Jenkovo proslavo, ampak zato, ker so bila na sejah pripravljalnega odbora zbrana vsa pevska društva in je tako bila dana najlepša priložnost za razpravljanje in sklepanje o takem načrtu. »Davorje« je izrazilo upanje, da med obema najstarejšima beograjskima pevskima društvoma, to je med njim in Beograjskim pevskim društvom, ne bo nastal razdor in se bodo nesoglasja izravnala.

Z Beograjskim pevskim društvom je bilo »Davorje« torej zelo vljudno. Upoštevalo je pomen in vlogo te pevske organizacije v srbskem glasbenem življenju in je hotelo ostati z njim v dobrih odnosih. Drugače pa se je pogovarjalo s »Kornelijem«, ki takega pomena ni imel in je bil, kakor je vse kazalo, le orodje v rokah Beograjskega pevskega društva. Takole mu je odgovorilo:

»Da piše jedna družina, koja ima za svojima ledjima bar kakvu takvu prošlost, ili da piše družina, koja bi bila merodavna da daje lekcije ‚Davorju'; ili na posletku, da se piše ono, što je nečim iskustvom osveštano; moglo bi se i obazirati na to. Ali oba pomenuta akta diktirala je lična mržnja a ne pogled na srpsku muzičku umetnost.«

Ob mnenju »Kornelija«, da Jenko ni petindvajset let deloval na področju srbske glasbe, se vprašuje, kje neki je potem razdajal svoje sposobnosti, »valjda na hotentotskoj«? »Davorje« je naglasilo, da »Kornelije« odreka Jenku, kar mu priznava Srbska kraljevska akademija in Srbsko znanstveno društvo ter pristavlja: »Oprosti im seni blaženo pokojnog Kornelija što ovako rade i živu u senci tvog svetlog imena.« Nasprotovalo je »Kornelijevi« trditvi, da bo Jenkov jubilej vsesrbski, in enako oni, da bi bil lokalen, če bi sodelovale vse omenjene pevske družine. Poudarilo je, da se je Jenko udejstvoval »kao Slovenac 25 god. na polju srpske muzičke umetnosti, i ono što je uradio, to je celom svetu i srpstvu na vidiku«. Vprašalo je »Kornelija«: »A šta uradiste Vi? Nije dovoljno, gospodo, zakloniti se za jedno slavno ime, pa dobiti pravo na nerad.« Zagotovilo je, da ima »Davorje« sedaj in v prihodnje »stvarnije poglede i da će svakom čast po zasluzi ukazivati, i da će meriti rad a ne ličnost«. Zato je odločno odbilo podtikanja, ki so šla tako daleč, da so mu očitali nekako nesrbsko usmerjenost.

»Davorje« je zanikalo tudi trditve »Kornelija« glede prvenstva ideje o ustanovitvi Zveze srbskih pevskih društev. Ugotovilo je, da je bila razprava o zvezi za gojitev ter širjenje »srpske pesme i svirke« v njegovih prostorih ter da je ta zveza uresničena »pa baš i bez te družine«, se pravi brez »Kornelija«. Pripomnilo je še, da »nije tražen savez za proslavu g. Jenka — jer Davorje ima snage da to i samo uradi. A što su sve družine zvate na dogovor zbog proslave rada g. Jenka, to Vam je jedan znak naše tolerantnosti, a ne potrebe za Vašu pomoć i savete.«

Ta zanimiva, a mučna epizoda, ki je bila skoraj že epilog tega, kar se je začelo leta 1872 in se vleklo dolgih petnajst let z značilnimi vmesnimi dogodki, osvetljuje celotno stanje v beograjskem glasbenem življenju. Ta epizoda ne kaže samo nasprotja nekaterih krogov ali posameznikov do Jenka, marveč že sam način, kako je potekala, pové mnogo več. Ni šlo

samó za obračunavanje z Jenkom ali za zagovor njegovega dela, marveč tudi za prestiž posameznih pevskih društev v trenutku, ko se ta združujejo v zvezo in se postavlja vprašanje, kdo bo vodil, kdo bo prvi med enakimi. Seveda je bila v ospredju borba med Beograjskim pevskim društvom in »Davorjem«, ki sta bili najmočnejši in najvažnejši organizaciji. Kar ironično se zdi, da sta se ti dve društvi, ki sta se leta 1887 tako rekoč tepli za prvenstvo, osem let kasneje spojili v eno, namreč Beograjsko pevsko društvo. Seveda, slednje je bilo močnejše od »Davorja«, imelo je daljšo tradicijo, bilo je prvo srbsko pevsko društvo. Tako je ta končni rezultat skoraj razumljiv.

V prikazanem trenju je bilo pevsko društvo »Kornelije« povsem postranskega pomena. Da bi bil učinek močnejši in večji, pa sta tako »Kornelije« kot Beograjsko pevsko društvo oblikovala svoja izvajanja nasproti »Davorju« zelo zlohotno. Namignila sta, da »Davorje« v tem primeru ne ukrepa v skladu z interesi smernic srbske glasbe in je torej na napačni, ali pravilneje na škodljivi poti. Proslavljanje Jenka naj bi v tem smislu pomenilo nesrbski akt oziroma nekaj, kar naj bi nasprotovalo koristim srbskega glasbenega razvoja. Tako pojmovanje, četudi je bilo le nakazano, je nedvomno bilo kar najbolj nepravilno in najbolj neprimerno izmed vseh prijemov, ki so se jih posluževali Jenkovi nasprotniki, da bi omajali njegov položaj in zmanjšali pomen njegovih prizadevanj. Izzvalo je nejevoljo v krogih, ki so bili Jenku naklonjeni in celó tam, kjer Jenka niso spremljali z največjimi simpatijami.

Če je bila kritika v letu 1875 in 1877 še nekako upravičena, ko je trdila, da v Jenkovi glasbi ni specifično srbskega značaja, v letu 1887 pač ni več bila. V zadnjih desetih letih se je Jenko toliko poglobil v srbsko čustvenost, da je ta čedalje bolj odsevala tudi iz njegove tvorbe. Z vedno večjim uspehom je uporabljal motiviko srbske ljudske pesmi in vidno je bilo, da tega ne dela prisiljeno, marveč iz prepričanja in iz notranje potrebe. Prav tega leta, ko je Jenko praznoval petindvajsetletnico svojega umetniškega delovanja med Srbi, je »Pozorišni list« (X/5) pisal:

»Što Jenkovoj muzici daje naročitu draž i vrednost, što je našoj duši tako prikladna i što je tako lepo razumemo i volimo, jeste narodni jezik, kojim govori njegova umetnost; jer iz nje-

govih motiva ističe čista narodna, slovenska duša. Narodni motivi ogledaju se u svima njegovim muzičkim radovima; njegova je muzika većim delom izraz narodne duše, narodnog osećanja, za to i godi toliko duhu i ukusu našem.«

In ko je bilo Jenkovo skladateljsko delo šele v vzponu, je isti list ob isti priliki zapisal, da bo v zgodovini srbske glasbene umetnosti njegovo ime na prvem mestu. Podobno so leta 1887 pisali o Jenkovi tvorbi in njegovih zaslugah za srbsko glasbo tudi mnogi drugi listi, ki so naglašali, da se njegova dela »odlikuju skroz narodnim duhom«, nadalje da se je že doslej trudil, da »se uživi u duh narodne srpske melodije«, četudi je srbski naglas marsikdaj pogrešil, in da »uzdiže srpsku pesmu i postavi za Kornelijem temelj, na kom će se zgrada srpske umetnosti podići« (Nemanja, 1888, II/46). Leta 1887 so bile Jenkove zasluge toliko znane in njegova vključitev v srbsko kulturo tako jasna, da je dunajski list »Nemanja« označil Jenka za »srpskog muzičara«. Ko so posamezniki v Beogradu nasprotovali mnenju, da bi imel kakršnokoli vlogo v srbski glasbi, so ga torej dunajski Srbi imenovali srbskega glasbenika, kar je v resnici tudi bil.

V petindvajsetih letih je Jenko prispeval srbski glasbi toliko, da je bila njegova pomembnost zanjo nesporna. Nekaj podobnega kot sta nekoč pisala Josip Stritar in Fran Levec o odnosu slovenske domovine do Jenka, bi tako do neke mere veljalo tudi za srbske razmere. Kot so bili med slovenskimi kulturnimi krogi ljudje, ki so znali pravilno oceniti in ceniti njegovo delo, pa so bili še v večji meri tudi med srbskimi, čeprav je imel Jenko v Srbiji težje stališče. Na Slovenskem je le bil doma, tam pa je morda bil za nekatere kroge ali skupine kljub slovanskemu poreklu nekdo, ki je od nekod prišel, se vrinil, uspel in v glasbi neomejeno vladal vse dotlej, dokler nista nastopila Mokranjac in Marinković. Tako miselnost srečujemo večkrat; potrjujejo jo tudi razni viri. Jenko jo je bržkone občutil neprijetno, kar nam morda lahko nekoliko osvetli podatek, da je bil zelo zadržan in se v javnosti na splošno ni kazal, če ni bilo potrebno. V človekovi podobi ostro odsvitajo vnanji vplivi, ki se pridružujejo prirodnim danostim ter slednje tu pa tam celo zatemnijo. To velja tudi in še kako za Jenka. Bil je silno občutljiv že po naravi in je bil takim vplivom še bolj podvržen. Tako ni čuda, da se je odtegoval družbi in se iz nje izločil toliko, da bi se to moglo

zmotno razlagati že kot nekaka prevzetnost. Prevzeten pa Jenko ni bil. Le ponosen je bil in zavedal se je, da nekaj vé in da je nekaj storil v življenju. Takšna zavest pa ni odveč, če je realna in ni pretirana in če jo v notranjosti budno in zvesto spremlja avtokritičnost, ki stalno opozarja, kaj je prav in kaj ni ter dopoveduje, da človek v svojem razvoju ne dospe nikoli tako daleč, da ne bi mogel še dalje.

V tej epizodi iz leta 1887 se Jenko ni branil sam. Branili in zagovarjali so ga drugi. Za njim je bila močna skupina tistih, ki so poznali in priznavali njegovo delo. Razlikovali so med dejanskimi storitvami in osebnimi činitelji, ki kaj lahko zapeljejo v zmotno sklepanje in ravnanje. Vedeli so, kdo je Jenko, znane so jim bile njegove pomanjkljivosti ter napake, pa tudi delo, ki ga je opravil v tem dolgem razdobju in z njim prispeval k razvoju srbskega glasbenega življenja. Zato so se zanj zavzeli energično, skoraj bi dejali ogorčeno. Vodili so jih širši razgledi kot tiste, ki so nastopali proti Jenku. Gledali so nazaj in naprej, niso jih motila osebna nerazpoloženja, ne Jenkovo nesrbsko poreklo, ne to, da je po svoje razumel, kako je treba uporabljati ljudsko motiviko v umetni glasbeni tvorbi. Jasno jim je bilo, da bi se kljub temu ali zaradi tega Stankovićeva ideologija lahko nemoteno razmahnila in se tudi zares je. Resnice pač ni mogoče zanikati. Če nihče drug, jo zgodovina prav gotovo razkrije in potrdi. To se je zgodilo tudi v Jenkovem primeru.

Krogi, ki so se izrekali za Jenka, so bili zelo raznoliki. Bili so to ljudje iz »Davorja«, iz raznih ostalih beograjskih in srbskih pevskih društev nasploh, iz Srbske kraljevske akademije, Srbskega znanstvenega društva in drugod. Predvsem pa so še vedno enako navdušeno kot nekdaj Jenkovo delo ocenjevale srbske množice, ki jih ni preplavil val nacionalizma in predsodkov v tistem smislu, ki ne škoduje le posameznemu človeku, marveč lahko zapusti kvarne posledice v razvoju nekega delovnega področja ali tudi naroda kot celote. Že leta 1865 je nekdo pisal, da si lahko prebivalci Pančeva le čestitajo, da so z Jenkom dobili takega mojstra glasbe in petja, z njimi pa vse srbstvo. Omenil je, da mu je neki v tem mestu bivajoč Slovenec potožil, da so Srbi Jenka odtrgali od njegove ožje domovine. Na to da mu je odvrnil, da ima zdaj Jenko še hvaležnejšo in častnejšo nalogo služiti slovesu skupne južnoslovanske domovine.[3] Ta neznani, oči-

vidno vseslovansko usmerjeni pisec je torej prav kmalu doumel Jenkovo vlogo v srbski kulturi, ki se ji je Jenko rad, z ljubeznijo in voljo predajal tudi nadaljnja desetletja. Tudi v letu 1887 so jo priznali mnogi, ki so objektivno presojali razvoj mlade srbske glasbene umetnosti. Prav to je v tem kritičnem letu Jenka podprlo in mu pomagalo, da je šel prek te epizode svojo pot in še pomislil ni, da bi se bil umaknil, kot so morda pričakovali njegovi nasprotniki. Vse kaže, da mu je že njegov značaj narekoval, da je storil vselej nasprotno temu, kar so ti želeli. S široko moralno podporo, ki jo je užival tudi tokrat, pa je kljub opisanemu dogodku svoje načrte za nadaljnje delo nemoteno snoval dalje in jih tudi krepko uresničeval.

---

[1] Prim. Manojlović, Spomenica St. St. Mokranjcu, 14—15.

[2] Vsi navedeni odlomki so vzeti iz izvirnih dokumentov, ki se nanašajo na proslavo 25-letnice Jenkovega umetniškega dela med Srbi in so v arhivu BPD. Podrobno gl. Cvetko D., Davorin Jenko i njegovo doba, SAN, posebna izdaja, knjiga CCI, 1952, 197—203.

[3] Gl. Slavische Blätter, 1865, 171—172 (Serbische Briefe, Correspondenz der »Slavischen Blätter«).

SRBSKA KRALJEVSKA AKADEMIJA

Srbsko znanstveno društvo je bilo leta 1886 s kraljevim odlokom ukinjeno in ni več imelo pravice do nadaljnjega delovanja. Še istega leta je izšel zakon o ustanovitvi Srbske kraljevske akademije. Četudi je ta dejansko nadomestila Srbsko znanstveno društvo, je slednje začelo v naslednjem letu ponovno delovati, vendar ni imelo več prejšnjega poleta. Ovire so bile različne, med drugimi tudi te, da so mnogi njegovi prejšnji redni člani postali akademiki, člani Srbske kraljevske akademije, kamor so odslej usmerjali svoja prizadevanja. Med njimi je bil poleg Ljubomira Nenadovića, Matije Bana in Mihajla Valtrovića imenovan za člana Akademije v oddelku za umetnost, ali kot je navedeno v dekretu

kralja Milana z dne 5. aprila 1887, »Akademije umetnosti« tudi Davorin Jenko.[1] Značilno je, da se je prej omenjena beograjska epizoda dogodila le nekaj mesecev kasneje, ko se je Jenkovo mesto v srbski družbi dokončno utrdilo in stvarno ni nič kazalo, da bi se v tem pogledu lahko kaj spremenilo. Morda je bila po sredi tudi zavist, ki bi lahko še bolj zaostrila ta dogodek. Kot zanimivost naj omenim, da med temi prvimi člani ni najti Todorovića, četudi je bil član umetniškega odseka Srbskega znanstvenega društva. Nemara bi tudi v tej smeri lahko iskali razloge, ki so sprožili ali vsaj barvali potek novembrskih razpravljanj o Jenkovi vlogi v razvoju srbske glasbene umetnosti? Neposrednih dokazov za to nimamo, posredno pa imamo znamenja, ki govore v prid tej tezi in jo potrjujejo kot zelo verjetno.

Ko je Jenko postal akademik, je nastalo vprašanje, kako naj se slovesno proglasi. Na seji »Kraljevsko-srpske Akademije« 2. februarja 1888 je Jenko sporočil, da je sestavil dve ouverturi, ki naj bi bili v ta namen prikazani na slavnostni seji Akademije, vendar je bilo sklenjeno, da se rešitev te zadeve odloži, dokler se ne najde ustrezen način, ki bi lahko izpolnil željo akademika Jenka. To odlaganje je imelo svoje vzroke. Za ostale člane Akademije problem ni bil težak, ker se je slovesna proglasitev izvršila z njihovimi nastopnimi predavanji. Jenko pa je bil glasbenik in potrebno je bilo, da bi na slavnostni proglasitvi orkester beograjske garnizije zaigral njegovi ouverturi »Milan« in »Srpkinja«. Predsedstvo Akademije je namreč ta Jenkov predlog sprejelo in odločilo, da bo v ta namen sklican sestanek Akademije za dan 6. marca. Vendar se proglasitev tega dne ni izvršila. Še 7. marca se je na zboru celotne Akademije vodila diskusija o načinu proglasitve in na predlog Milana Kujundžića je bilo naposled sklenjeno, da na slavnostni seji zastopnik predsednika prikaže delo Davorina Jenka in ga proglasi za polnopravnega člana Akademije. Takoj zatem pa bodi redni sestanek Akademije umetnosti in ob tej priliki naj se izvedeta omenjeni ouverturi.

Kot je razvidno iz poteka diskusij, ni bil razlog za odlaganje samó v tem, da je bilo treba pripraviti orkester. Podrobnosti razpravljanja sicer niso znane, znano pa je, da se vsi akademiki z načinom proglasitve niso strinjali. Nekateri med njimi so najbrž hoteli, da bi se izvršila ali z nastopnim

predavanjem kot v drugih primerih, ali pa le s predložitvijo potrebnih skladb brez izvedbe. Samo tako je mogoče razumeti, zakaj neki naj bi se proglasitev izvršila pred vsemi člani, izvedba pa le pred člani umetniškega oddelka. Še neka druga domneva je možna. Ni izključeno, ampak celo zelo verjetno, da so posamezni akademiki gledali na člane tako imenovane Akademije umetnosti — in zlasti na glasbenika — postrani in niso bili povsem prepričani, da so ti res njim enakovredni člani Akademije. Zaradi tradicionalnega gledanja na umetnost in še posebej na glasbo takšna miselnost ne bi prav nič presenečala. Še mnogo let kasneje je obvladovala intelektualne kroge in ni bila morda specifičen srbski pojav, kajti zasledimo jo lahko celo v takrat naprednejšem zahodnoevropskem svetu. In še to je mogoče, da je imel Jenko tudi med akademiki svoje nasprotnike, ki morda niso bili popolnoma prepričani, da je bilo imenovanje Jenka za akademika povsem primerno, vendar niso mogli storiti ničesar proti temu. Vprašanje njegovega »srbstva« v srbski glasbi se namreč ni omejevalo le na glasbene, marveč se je raztezalo tudi na druge srbske kulturne kroge. Vsekakor so bila v tem pogledu mnenja precèj deljena in ne bi se čudili, če bi se to občutilo tudi v taki ustanovi, kakor je bila Srbska kraljevska akademija. Razlogov za odlaganje tako ni mogoče osvetliti v zadostni meri. Bili so pa in po vsej verjetnosti prav ti, ki sem jih nakazal.

Jenko je bil proglašen za akademika 20. marca 1888, se pravi skoraj leto dni potem, ko je bil imenovan. V govoru, v katerem je razpravljal o vlogi in pomenu glasbe, je Čedomir Mijatović naglasil, da je Srbski kraljevski akademiji čast, da je Jenko njen član in da tudi akademiki s simpatijami gledajo na njegovo dosedanje delo ter polagajo vanj svoje upe tudi za prihodnost. Kot zgodovinar in književnik se je nekoliko širše poglobil v funkcijo, ki jo v družbi opravlja glasbena umetnost. Dejal je, da s tem, da je Jenko postal akademik, ni izraženo spoštovanje in priznanje le njegovi nadarjenosti in zaslugam, ki si jih je pridobil, marveč tudi glasbi in pesmi nasploh. Ti imata namreč veliko in blagorodno nalogo v življenju naroda, s tem pa blagotvorni vpliv na njegov karakter. Mijatovićeva izvajanja, ki so bila v svojem splošnem delu očividno pod vplivom starogrškega in predvsem Platonovega nazora o vlogi glasbe v človeški

družbi in državi, so bila toliko bolj značilna zato, ker iz njih zveni, da je glasba v takratni srbski družbi polagoma pridobivala pomen in vrednost. To najbolj potrjuje sámo dejstvo, da je bil vodilni predstavnik tedanjega obdobja srbske glasbene umetnosti Jenko postavljen za člana Srbske kraljevske akademije kot najvišje srbske znanstvene in umetniške institucije.

Po nekaterih podatkih se Jenko ni mislil uvesti v Akademijo z ouverturama »Milan« in »Srpkinja«, marveč s svojo glasbo k Petrovićevi »Devojački kletvi«. Ko se namreč »Srpske novine« (1887, 470) pisale o tem delu, so med drugim omenile tudi to le: »U komadu ima 15 do 16 pesama, kompozicije Davorina Jenka, člana kraljevske akademije, koje g. kompozitor namerava podneti akademiji kao svoj pristupni rad. Ima pesama čisto narodnih, koje je g. Jenko složio i udesio za solo, dujete i korove.« Te podatke je »Srpskim novinam« dal najbrž Jenko. Kasneje si je premislil, ker sta ouverturi »Milan« in »Srpkinja« bili umetniško tehtnejši deli in sta bolj ustrezali zahtevam pristopnega dela.[2]

O Jenkovem delovanju v Srbski kraljevski akademiji ohranjeni viri ne povedó mnogo. Kolikor govore o njem, sejni zapisniki samo dokazujejo, da se je zanimal za glasbena vprašanja, če so se kdaj pojavljala v območju Akademije. Zlasti veliko pozornost je posvečal tiskanju lastnih kompozicij; okrog tega so namreč nastajale dolgotrajne diskusije.[3] Z leti je Akademija izdala vrsto njegovih del, tako »12 srpskih pesama za moški zbor«, »8 srpskih pesaža« za en glas s spremljevanjem klavirja in ouverture »Milan«, »Kosovo«, »Djido« ter »Aleksandar«. Možnosti, ki mu jih je v tem nudila Akademija, je torej temeljito in obilno izrabil.

Delaven pa je bil tudi v nekaterih drugih glasbenih vprašanjih, ki se niso nanašala na njegovo osebo in delo. Tako beremo v »Srpskih novinah«, ki so vestno spremljale delo Srbske kraljevske akademije, da je neki Jovan Ivanišević, ki je študiral kompozicijo na praškem konservatoriju, poslal Akademiji zbirko treh pesmi pod naslovom »Ljubičice« (Kaži mi, Sećanje, Ala je lep). Prosil je, da bi mu jih Akademija nagradila. Ko je Jenko referiral o tej zbirki, je izjavil, da ima mladi umetnik dovolj dobre volje in nadarjenosti ter bi ga bilo treba na njegovi poti podpreti (Srpske novine, 1889, 532). Ta Ivanišević je bil res zelo nadarjen glasbenik,

moral pa je kmalu umreti, še za časa svojega študija v Pragi. Zapustil je vrsto skladb, ki so bile deloma tudi natisnjene. Njegov primer pa kaže, da je Jenko imel razumevanje za vzgojo in izobraževanje mladega srbskega skladateljskega kadra.

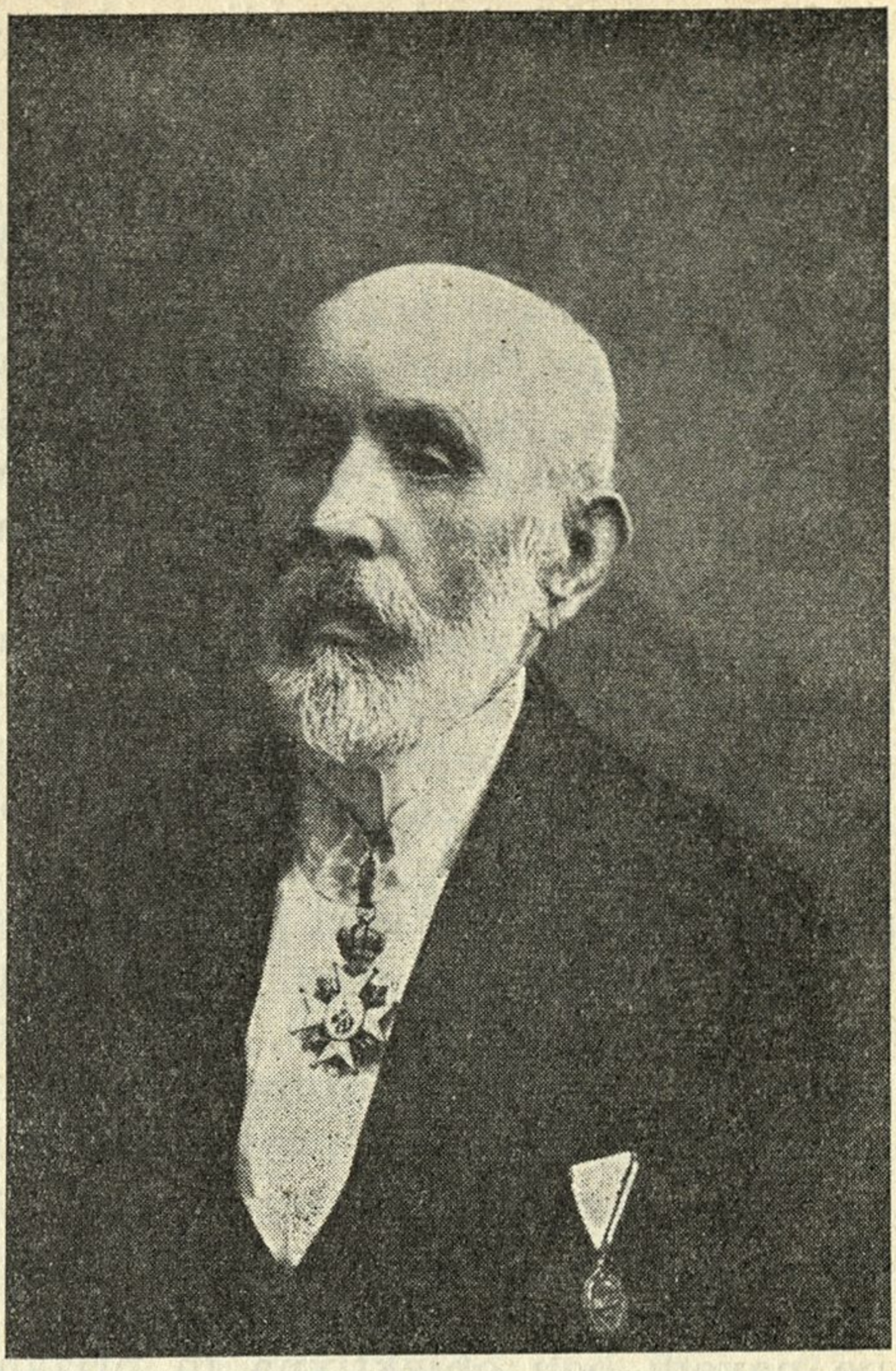
V letu 1895 je Jenko na seji Akademije umetnosti poročal o ljudskih pesmih iz Perasta, ki jih je za petje in klavir priredil Dionisio de Sarno-San Giorgio, italijanski glasbenik iz Neaplja, ki je deloval kot dirigent v Kotoru in gimnazijski glasbeni učitelj v Beogradu, kjer je bil nazadnje tajnik italijanskega poslaništva. Zelo se je zanimal za srbsko ljudsko glasbo in pesem, prirejal njene melodije in skladal v njenem duhu. Prej omenjene pesmi iz Perasta je Jenko ocenil kot dovolj lepe in melodiozne, vendar je sodil, da njihova obdelava nima potrebne umetniške vrednosti. Zato je bilo sklenjeno, da sicer ne morejo iziti v izdaji Akademije, vendar bo slednja gmotno podprla njihovo privatno izdajo.

Oba primera, Ivaniševićev in Sarnov, kažeta, da je bil Jenko uvideven in prizanesljiv ter je hotel vsakemu kar najbolj ustreči, da pa je vendarle hkrati bil tudi kritičen, čeprav ne vedno v prvem trenutku. To lepo ilustrira primer Todora Bušetića, ki je zapisal narodne pesmi iz Levča ter jih predložil Srbski kraljevski akademiji. Sklenjeno je bilo, naj muzikalno stran zbirke oceni Jenko. Ta je nalogo prevzel in mesec dni kasneje poročal, očividno pozitivno, ker so bile omenjene pesmi sprejete v Etnografski zbornik. Pozneje je svoje mnenje o tej zbirki deloma spremenil. Kaj ga je k temu privedlo, lastno razmišljanje ali opozorilo kakega glasbenika, morda Mokranjca, ni mogoče reči. V ponovnem poročilu o Bušetićevih zapisih je navedel, da so z izjemo VIII. in IX. plesa zapisi pravilni. Predlagal je, naj ta dva plesa pregleda še Mokranjac. Iz tega bi sklepali, da mu je nepravilnost nekaterih zapisov predočil Mokranjac, ki je bil v tem delu zelo verziran in je dobro poznal ljudsko motiviko. Jenkov predlog je Akademija sprejela. Zanimiv je toliko, ker smemo iz njega sklepati, da sta bila Mokranjac in Jenko v ugodnih odnosih ter je slednji prvemu priznaval prvenstvo v poznanju srbske glasbene folklore. Mokranjac je imel takrat, bilo je to leta 1901, že mnogo dela za seboj; bil je v visokem vzponu svoje umetniške dejavnosti, užival je sloves in vlogo pravega naslednika Kornelija Stankovića in nadalje-

valca njegovih idej. Jenku je bilo vse to znano in si ni domišljal, da bi smel in mogel edino on v okviru Akademije soditi o glasbenih vprašanjih, četudi je bil med glasbeniki njen edini član. Glede Bušetićevih zapisov sta se on in Mokranjac sporazumela, da Bušetića pred objavo napevov pokličejo v Beograd in naj pred njima odpoje ali odigra vse melodije in plese, da bi jih lahko po potrebi popravila. V presojanju posameznih zapisov si nemara nista bila povsem edina, če pa sta bila, sta vendar želela svoji mnenji še prekontrolirati. Podrobnosti o nadaljnjem razpletu te zadeve niso znane in tako tudi ne vemo, ali se je Bušetićev sestanek z Mokranjcem in Jenkom uresničil ali ne.

V okviru svojega strokovnega udejstvovanja v Akademiji se je Jenko srečal še z drugim predstavnikom srbske skladateljske generacije na prehodu v glasbeno moderno, z Josifom Marinkovićem. Ko se je pojavilo vprašanje izbora cerkvenih skladb Kornelija Stankovića in načina izdaje s strani Srbske kraljevske akademije, je predsedstvo zaprosilo Jenka, Mokranjca in Marinkovića, da pregledajo ostalino in predložijo svoje mnenje. Viri potrjujejo, da so ti glasbeniki svojo nalogo opravili, vendar ustrezni zapisniki ne poročajo podrobnosti o poteku.[4] Prav v tem primeru pa pada v oči, da se je Akademija obrnila za mnenje ne le na Jenka kot akademika, marveč tudi na Mokranjca in Marinkovića, ki sta imela ob koncu preteklega in začetku novega stoletja velik ugled ter sta veljala za vodilna predstavnika tedanje skladateljske generacije. Zato je bilo razumljivo in primerno, da ju je Akademija pritegnila k sodelovanju, kadar so se obravnavala glasbena vprašanja. Zanimivo bi bilo vedeti, ali ju je povabila na Jenkovo spodbudo ali na spodbudo drugih osebnosti iz Akademije. Vsekakor je moral, rad ali nerad, privoliti tudi Jenko. Podrobnosti o tem žal niso znane, bile pa bi nadvse dragocene za osvetlitev stikov med to znamenito trojico, ki je ob vstopu v naše stoletje vodila srbsko glasbo. Časovno so Jenko, Marinković in Mokranjac predstavljali dve generaciji, Jenko prvo, Mokranjac in Marinković drugo, vsi trije pa so bili v bistvu romantiki.

Mokranjčevi stiki z Jenkom in obratno so nam nekoliko znani, vendar le za obdobje Jenkovega delovanja v Beograjskem pevskem društvu in za leto 1887, ko se je Mokranjac s svojim podpisom na znanem dopisu »Davorju« dejansko



Jenko okrog 1903. leta

izrekel proti priznanju Jenkovega dela v okviru srbske glasbe. To pa je bilo v nasprotju z njegovim prejšnjim in kasnejšim ocenjevanjem Jenkovih prizadevanj na srbskih tleh in smemo v omenjenem podpisu videti le neko formalnost, ki jo je bil kot dirigent Beograjskega pevskega društva dolžan storiti. Iz poznejšega časa so podatki, ki bi nas bolje seznanili z odnosi teh dveh osebnosti, zelo skromni in ne moremo iz njih mnogo zvedeti. O osebnih stikih Jenka in Marinkovića pa vemo še dokaj manj. Vsekakor so bili odnosi

tolikšni in takšni, da je bilo sodelovanje mogoče. Kako sta mislila drug o drugem, je posebno vprašanje; najbrž podobno, kot mislijo mladi o starih in stari o mladih. Nič čudnega ne bi bilo, če bi se Mokranjac in Marinković čutila ob Jenku prikrajšana in ne bi gledala nanj kdo ve kako simpatično. Jenko je imel v svoji roki ves vpliv in vse vodilne funkcije. Bil je akademik, odločal je v Narodnem gledališču in za velik del srbske javnosti je še vedno bil najuglednejša osebnost. Mokranjac in Marinković pa sta bila mlada in sta si svojo pot šele utirala, četudi jima to spričo njunih sposobnosti in dela ni bilo posebno težko, pa tudi Jenko ju v tem pogledu ni mogel ovirati. Na drugi strani pa bi tudi starajoči se Jenko lahko z zavistjo gledal mlada skladatelja, kako umetniško rasteta in v srbski glasbi uspešno uresničujeta tisto, za kar so mu tolikokrat in na tako žolčljiv način očitali, češ da on ne more, ker da ni ne Srb ne Stankovićev naslednik. Vedel je, da sta oba tehnično odlično podkovana, saj sta šla skozi razne zahodnoevropske kompozicijske šole. Vedel je tudi, da ju določeni krogi stavijo nad njega in uporabljajo njuno delo in idejno usmeritev za zanikanje njegovega prispevka srbski glasbeni umetnosti.

Človeško bi bilo torej povsem umljivo in celo opravičljivo, če bi bil njegov odnos do teh dveh mladih, nadarjenih skladateljev bolj negativen kot pozitiven. Vendar je starost po navadi bolj objektivna in prizanesljiva od mladosti, ki mora biti vihrava in se menda mora kdaj pa kdaj zaleteti, če hoče biti zares mlada. Jenko je bržkone vse to upošteval, se zavedal, da nov čas zahteva novih ljudi in da je to potrebno zlasti v srbski glasbi, zavedal pa se je tudi, da njegov delež v razvoju srbske glasbe zaradi tega ni nič manjši. Mokranjac in Marinković sta bila eno, on drugo. Razen tega je v življenju dosegel tako rekoč vse časti in priznanja, ki jih more dobiti glasbenik. Več mu ni bilo mogoče dati, več menda tudi ni želel. Spričo vsega tega so se strasti, ki so v neki meri gotovo razganjale tudi njega, verjetno pomirile in je vzel na znanje to, kar bi prej ali slej takó moral vzeti in s čimer je moral računati, saj je temu s svojim delom polagal temelje in pripravljal poti on sam.

Ob tem zanimiven vprašanju ne smemo prezreti dejstva, da so si bili Jenko, Marinković in Mokranjac idejno sorodni, četudi so jih ločili čas in finese v pojmovanju, kako uresni-

čevati glasbeni nacionalizem. Dejansko so si vsi prizadevali, da bi umetno glasbo povezali z ljudsko in mlado, komaj dobro porojeno srbsko glasbo čimprej zbližali z zahodnoevropsko, jo tehnično dvignili, stilno uglasili ter kvalitetno vzporedili z dosežki visoko razvite moderne glasbene tvorbe ostale Evrope. To je bil smoter, ob katerem bi se morala umakniti vsa osebna nerazpoloženja in pomisleki, seveda če človek ne bi bil — človek. Tudi ti trije mojstri so to bili, in vendar so se ob koncu koncev le znašli. Tudi iz skromnega gradiva, ki nam je na voljo, lahko posnemamo, da sta Mokranjac in Marinković s spoštovanjem zrla na obilno delo starega Jenka; čeprav je v njunih kritičnih očeh spadalo v preteklost, je vendarle bilo potrebno, da sta ona mogla graditi dalje. Nadalje vidimo, da je Jenko spoznal sposobnosti mladega Mokranjca ter Marinkovića in jima priznal veljavo, ki jima je šla. Tako so bili njihovi strokovni stiki pozitivni. Koristili so glasbenemu delu Akademije, s tem pa uspešno prispevali tudi k razvoju celotne srbske glasbene kulture.

Jenko je izpolnil svojo nalogo v korist srbski glasbi tudi kot akademik, ko je še posebej moral objektivno uravnavati svoje vidike in presoje. V Akademiji je razvijal in čistil svojo kritičnost, uveljavljal nadalje svoja umetniška naziranja ter tudi od tod vplival na razmah srbske glasbene ustvarjalnosti in publicistike. Prav tako je razodel nekatere osebne poteze, ki tehtno pomagajo v spoznavanju njegovega človeškega lika in značaja. Pomanjkljivo pa je razdobje njegovega delovanja v Srbski kraljevski akademiji toliko, ker se Jenko ni uveljavljal s pisano besedo, čeprav je imel za to dovolj priložnosti. Tako nam ni zapustil dokumenta, iz katerega bi se še bolj razkrile podrobnosti njegovega gledanja na umetniško ustvarjanje, na posamezne mlade srbske skladatelje in morda še na razne glasbene pojave, ki jih je bil tedanji svet prepoln ter so začeli čedalje bolj prodirati tudi v srbsko kulturo.

Po letu 1901 ni o njegovem delu v Akademiji nobenih obsežnejših podatkov. Iz nje se je vedno bolj umikal, četudi je do smrti ostal njen član. Enako se je umikal iz srbskega javnega življenja kot celote. Polagoma je utihnil kot skladatelj, dirigent in akademik. Njegov čas je minil. Tudi anali Srbske kraljevske akademije molčijo o zadnjih letih beograjskega bivanja prej tako živahnega Jenka, ki je zdaj zaključil svoja prizadevanja na polju srbske glasbene kulture.

[1] Prim. Godišnjak SKA, I, 17—18. Tudi nadaljnji podatki so vzeti iz sejnih zapisnikov, letnih poročil in ostalega arhivskega gradiva nekdanje Srbske kraljevske akademije, ki ga hrani sedanja Srbska akademija znanosti (SAN).

[2] Kmalu nato, ko je bil Jenko imenovan za akademika, je predložil SKA svoje življenjepisne podatke in »Spisak mojih dosadašnjih radova na polju glazbene umetnosti«. Na prvem sestanku predsedstva Akademije je namreč bilo sklenjeno, da morajo vsi redni člani podati kratke biografije s seznamom svojih del in odlikovanj (gl. Srpske novine, 1887, 732). Jenko je kot redni član moral tej zahtevi prav tako zadostiti. Tako je nastal omenjeni »Spisak«, ki je važen vir za časovno opredelitev ter tu pa tam tudi strokovno osvetlitev posameznih Jenkovih skladb.

[3] Prim. Godišnjak SKA, II/124, 127, 212; isto, V/30, 32; isto, XII/88; isto, XV/112, 113, 126, 132. — Omenjene diskusije seveda niso nastajale zaradi tega, ker bi kdo morda nasprotoval tisku Jenkovih skladb ali zanikaval njihovo vrednost. Razlogi so bili tehnični činitelji, namreč objektivne težave s tiskanjem skladb, težave, ki jih v takratnem Beogradu ni bilo vedno mogoče ali lahko premostiti.

[4] Prim. odločbo Akademije umetnosti z dne 12. II. 1907, Godišnjak SKA, XXI/54—55.

P O M E N

Jenkovo življenjsko delo je treba ocenjevati z več vidikov. Upoštevati moramo, da je bil pevovodja, dirigent in pedagog, torej poustvarjalec in vzgojitelj, in da je skoraj petdeset let skladal. Njegovo poustvarjalno in ustvarjalno delo je že samo po sebi vredno ocene, ne glede na to, kje se je odvijalo. Razen tega pa moramo posebej oceniti zasluge, ki si jih je pridobil za razvoj srbske in slovenske glasbe ter določiti mesto, ki mu pripada v njuni zgodovini. Njegovo delovanje je bilo tako široko in vsestransko, da ga je torej treba zajeti z mnogih strani.

Poustvarjalno je Jenko posegel v slovensko in srbsko vokalno življenje, ko je bilo to šele v povojih. Celó pri Slovencih, kaj šele pri Srbih, ki so v tej smeri sicer že imeli

neko, vendar mnogo manj obsežno in krajši čas trajajočo tradicijo in so bili vrh vsega brez primernih višjih vzorov. Razen tega je Jenkov vstop v vokalno poustvarjanje padel v čas, ko so bili pevski zbori neizmerno in neogibno potrebni tako Slovencem kot Srbom za prebuditev in poživitev njihovega narodnostnega poleta in so tako bili izredno pomembna pomoč narodnostnim gibanjem. Jenko je uspel z obeh strani. S pevskim zborom Slovenskega pevskega društva na Dunaju je razvil in dvignil pevsko dejavnost dunajskega slovenskega in slovanskega dijaštva, ki je pridobljena izkustva v kasnejšem razdobju predajalo naprej in ugodno vplivalo na razvoj pevskih zborov v matičnih deželah. Z njim pa je hkrati ustvaril tudi stvarne pogoje za ustanovitev Slovanskega pevskega društva na Dunaju, ki je v nadaljnjih desetletjih, četudi brez Jenka, pa na temeljih njegovih prizadevanj odlično nadaljevalo začeto nalogo.

S pevskim zborom Pančevskega srbskega cerkvenega pevskega društva je Jenko okrepil dotedanja pevska prizadevanja vojvodinskih Srbov, razširil njihovo delovno področje in vplival na pospešeni razmah pevskega življenja tostran Donave. Prav to velja za njegovo delo v okviru Beograjskega pevskega društva, s katerim je dvignil ne le njegov pevski zbor, ampak je hkrati prispeval svoj delež k temu, da so se srbski pevski zbori začeli čedalje bolj množiti. Povsem umljivo je, da je to odlično vplivalo na organizirano rast celotne srbske glasbene kulture in vzorno sodelovalo tudi v uresničevanju smotrov, ki so si jih zastavljala narodnostna gibanja.

V vsakem teh primerov je bilo Jenkovo delo tudi strokovno kvalitetno. Iz virov najrazličnejših vrst posnemamo, da je bilo njegovo pevovodsko prizadevanje povsod nadvse uspešno, da se mu je v njem posrečilo dvigati izvajalno raven posameznih pevskih zborov in jo pripeljati na visoko poustvarjalno stopnjo. Saj je bil na tem področju Jenko tehnično in umetniško široko razgledan. Česar mu ni dalo strokovno šolanje, sta mu dala nadarjenost, inteligenca in praksa. Svojim zborom je dal vse, kar je znal, zmogel in občutil. Postali so vzor, v katerem so se ogledovali drugi. Po tej poti je pevska kultura rasla in rodila sadove.

Preozko bi bilo, če bi njen pomen razlagali samo s tega, čisto glasbenega vidika, saj so vplivi, ki jih izžareva pevska

kultura, mnogo bogatejši. Stari filozof Platon je sicer pretiraval, ko je videl v glasbi malone edinega regulatorja v razvoju družbe in države. Nekje pa se le ni motil, namreč v tem, da glasba ne vpliva neposredno le na posameznike, ampak tudi na večje skupnosti. Tako lahko prispeva k oblikovanju značaja posameznega človeka in naroda ter s tem posredno poseže tudi v strukturo države. Ta bistra misel, ki ima svojo utemeljitev in bi bilo škodljivo, če bi jo podcenjevali, se je kakor rdeča nit vlekla skozi stoletja. Potrjevali in še razširjali so jo mnogi drugi veliki ljudje, med njimi Aristotel, Rousseau, Komenský, Goethe in še vrsta mislecev vse v najnovejši čas. Glasba in pesem moreta plemenititi, buditi in krepiti človeška čustva raznih vrst. To dejstvo ni bilo neznano nikoli in nikjer, odkar in kjerkoli obstoji človeški rod ter zavestno usmerja posameznika in skupnost v določeno obliko, kakršna najbolj ustreza idejnim vodilom te ali one družbe.

Ljudska in tudi umetna glasba ter pesem sta vedno opravljali takšno funkcijo. Tudi pri Srbih, ki so se sicer oplajali s svojo čudovito ljudsko glasbeno tvorbo, je imela porajajoča se umetna vokalna tvorba nadvse važno vlogo, ki je bila v svojem bistvu in po dosežkih enaka kot povsod drugod. Širjenje pevskih zborov, zanosito prepevanje, poslušajoče množice, vse to je imelo v nakazani smeri velikanski pomen. Jenko je s svojim pevovodskim delom dal temu poletu vokalnega delovanja močan prispevek. Spodbudil ga je naprej in mu pomagal k nadaljnjemu razmahu. Seveda bi bil to lahko storil tudi kdo drug, če bi bil enako sposoben in voljan, predvsem pa prežet s tistim duhom, ki je Jenka priganjal v njegovih prizadevanjih. Tistega drugega pa v začetku druge polovice preteklega stoletja, ko je prišel Jenko v Pančevo in kmalu zatem v Beograd, ni bilo. Kdo ve, kako dolgo bi Srbi nanj še morali čakati. Sicer bi se razvoj umetne glasbe moral začeti prej ali slej, da bi ujel druga srbska razvojna področja, ki so v težnji približevanja ostali Evropi naglo napredovala, vendar bi vsak odloženi trenutek pomenil izgubo. Jenko je prišel ob pravem času.

Njegovo zborovodsko delo, ki je ugodno odmevalo v njegovem času in plodilo tudi nadaljnja desetletja srbskega pevskega življenja, pa je bilo hkrati tudi vzgojnega pomena. Ne mislim na različne pripravljalne pevske šole, v katerih

se je mučil s tehničnim pripravljanjem bodočih pevcev in včasih tudi obupaval zaradi njihove nezadostne volje za delo in lasten napredek. Tudi ne na njegovo »Pevsko šolo«. Mislim marveč na dejstvo, da je s tem, kar jim je nudil, vzgajal kader ljudi, ki so znali poslušati, peti in tudi učiti druge. V času, ko pri Srbih še ni bilo glasbenih šol, je bilo to za razširjenje in utrjevanje pevskega življenja posebej pomembno, bodisi da je šlo za ustanavljanje pevskih zborov ali za šolanje solističnih pevcev, ki so stregli gledališkim potrebam.

Enakega pomena kot vokalno je bilo tudi Jenkovo instrumentalno poustvarjanje, ki ga je opravljal v času, ko se je kot dirigent uveljavljal v beograjskem Narodnem gledališču. Tu sicer ni mogel doseči istih uspehov kot na pevskem polju. Ovirale so ga tehnične težkoče, pomanjkljivo izšolan in številčno nezadosten orkester, ki mu povrh vsega ni bil stalno na razpolago, ker so njegovi člani bili vojaški godbeniki in si jih je Narodno gledališče dejansko le izposojalo. Kljub temu, da so ga dušile razmere, pa je Jenko tudi tu dal, kar je v danih razmerah mogel dati. Ustvaril je prepotrebno, četudi kratko tradicijo, ki je omogočila srbski instrumentalni reprodukciji, da se je lahko v ugodnejših razmerah razvijala hitreje in uspela mnogo prej kot bi mogla, če bi morala začeti znova.

Jenkovo poustvarjalno delo pa je bilo stranska funkcija njegove aktivnosti. Zanj je bil sicer nadarjen, z ljubeznijo ga je opravljal in z njim se je zaslužil za razvoj slovenske vokalne ter srbske vokalne in orkestralne reprodukcije. Težišče vseh njegovih prizadevanj pa je bilo ustvarjanje, v katerem ga je poustvarjalna dejavnost zelo podpirala in mu dala mnogih spodbud. Vendar je bila vsa njegova misel posvečena skladanju, ki je tudi eno najvažnejših področij za presojanje Jenkove umetniške osebnosti.

Vse do praškega študija je bil Jenko kot skladatelj samouk, vsaj v ožjem smislu besede, in kljub njegovim podatkom, da je študiral pri Riharju, Gašparju Mašku, Ricciju in Sinicu. To je povzročilo, da se je sprva usmeril le na vokalno področje. Skladal je zbore, dvo- in četverospeve, samospeve in le tu in tam skromne klavirske skladbe. Oblikovno je bil preprost, harmonsko tudi in ritmično prav tako. Vendar je bila njegova zvočnost navzlic vsej preprostosti bogata,

celotna zgradba pa dognana, trdna in plastična. Prav to je na moč zanimivo. Četudi ni imel za seboj sistematičnega šolanja v neki glasbeni šoli ali na konservatoriju, je bil v vokalnem stavku tehnično izklesan in do kraja natančen. To so mu gotovo doprinesli njegov osebni študij vokalnih partitur raznih skladateljev, naravni čut in pa obsežno zborovodsko delo, ki mu je posredovalo temeljit vpogled v vprašanje, kako je treba pisati za zbore in za vokalno rabo nasploh, da je le-ta učinkovita in v skladu z glasovnimi možnostmi izvajalcev. Predvsem pa je v teh skladbah in iz tega razdobja značilen njegov glasbeni izraz, ki je že kmalu očitno individualen in kaže poteze, s katerimi se je Jenko močno ločil od drugih vokalnih skladateljev svojega časa. Ta izraz, podprt z neprisiljeno in svežo melodiko, je razodeval veliko nadarjenost mladega skladatelja in obetal vse lepše rezultate njegovega ustvarjalnega dela. Barvan s slovensko in slovansko čustvenostjo je ogreval srca poslušalcev po širni slovenski in srbski domovini ter izven njiju, bohotil plamen njihovih nacionalnih občutij in jih uvajal v lepote glasbene umetnosti.

Razdobje 1858—1870 pomeni za Jenka nenehno rast. Tehnično se je izpopolnjeval, izrazno poglabljal. Temu so priča posamezni samospevi na Prešernove pesmi, razni zbori, kot na primer »Pobratimija«, »Bogovi silni« in drugo, pa enako tudi dvospevi in četverospevi. V času izključnega vokalnega tvorjenja Jenko namreč ni ostal vseskozi na isti stopnji, kar bi bilo sicer s tehnične strani umljivo in bi se bilo lahko zgodilo. Jenko je bil preveč prežet z notranjim ustvarjalnim ognjem in preveč stremljiv, da bi ostal na eni točki. Naglo je napredoval in na vokalnem polju dosegel zgledne uspehe.

Praški študij pa mu je odprl okno v širši glasbeni svet. Odslej mu je bilo področje vokalne glasbe le sekundarnega pomena, čeprav mu je kdaj pa kdaj še vedno kaj prispeval. Tudi v vokalnih skladbah, ki so nastale po letu 1870, je rasel dalje in nekateri njegovi zbori iz tega obdobja kažejo vidne sledove praškega šolanja. Vendar se na splošno od nekdanje prakse vokalnega ustvarjanja ni mnogo oddaljil. Ta skladateljska veja je bila zanj nekaj, kar se je nujno vezalo na ožje tehnične možnosti pevcev in ni dovoljevalo širšega razmaha. Tembolj pa je usmeril svoja prizadevanja na instru-

mentalno področje, za kar mu je dal tehnične pogoje šele praški študij. Zdaj se je naposled vendarle začel sproščati tam, kamor je hrepenela njegova ustvarjalna fantazija. Vokalni glasbi so se odslej začela priključevati tudi druga kompozicijska področja, ki so postala osrednja točka vsega njegovega skladateljskega delovanja. Začel je pisati odrsko glasbo, nastajale so spevoigre, operete, melodrami. Njegova razvojna pot je bila v tej smeri začudo naravna in smotrna, od lažjega in preprostega je rasel vedno bolj v težje in bolj zapleteno. Od »Markove sablje« se je vzpenjal k »Vračari«, »Radnički pobuni«, »Devojački kletvi« in dalje ter se nazadnje najviše povzpel v »Pribislavu i Božani«. Ob tem je še pisal ouverture in razne manjše instrumentalne skladbe. Področja njegovega ustvarjanja so se tako vedno bolj širila tja, kamor pred praškim študijem ni smel ne misliti, ne upati.

Večja tehnična pripravljenost in postopno zorenje je seveda neposredno vplivalo tudi na kvaliteto Jenkove glasbe. Zvočnost je postajala čedalje bogatejša in zanimivejša, zlasti ko jo je spestril s pogostnejšim menjavanjem tonovskih načinov, s čestim prehajanjem iz ene v drugo tonaliteto v eni in isti skladbi. Melodika je bila tudi sedaj sveža, pa še bolj napeta kot poprej, ritmika pa neprimerno bolj pisana. Na oba činitelja, melodiko in ritmiko, je silno vplivalo Jenkovo približevanje srbski glasbeni folklori, z druge strani pa tudi privzemanje novejših prijemov kompozicijske tehnike. Zdaj je skladatelj tudi oblikovno mnogo bolj širokopotezen kot je bil v vokalni glasbi, saj mu nudi instrumentalna tvorba v ta namen mnogo večje možnosti. Tudi v izrazu je vedno globlji, zrelejši. Njegovo instrumentalno in odrsko glasbo češče in češče preveva dramatsko, marsikje prav simfonično se stopnjujoče doživetje, ki se izborno druži z občuteno liriko. Oba elementa sta v Jenkovi glasbi povezana; kljub pisanosti motivike je iz njiju čutiti, da ju spaja neka organska skupnost, notranja vzročnost. To in pa dosledno, pretehtano oblikovanje daje Jenkovim odrskim in instrumentalnim ustvaritvam, posebej še ouverturam, značaj plastičnih, trdno grajenih celot, ki izzivajo tudi ustrezni učinek.

Tudi v svojem odrskem in instrumentalnem ustvarjanju se je Jenko moral ozirati na stvarne možnosti in meje, ki so mu bile postavljene v določenem okolju. Zato ni mogel seči

še drugam in ni pisal ne simfonij ne simfoničnih pesnitev ne oper ne komorne glasbe. Nedvomno je tu treba upoštevati, da vsak skladatelj ni za vse sposoben ali da ga ne vleče na vsako področje, marveč daje prednost enemu ali drugemu. To velja sicer tudi za Jenka. Pa kljub temu smemo verjeti, da bi napisal še marsikaj drugega kot operete, spevoigre, melodrame in ouverture, če bi bil imel v ta namen na voljo primerne pogoje, ki so bili v večji meri izven njega kot v njem. Teh ni imel, zato je ostal pri tem, kar smo spoznali, čeprav je v ouverturah, zlasti pa v »Pribislavu in Božani« nakazal, kaj vse bi mogel v danem primeru ustvariti.

Stilno je bil Jenko vseskozi romantik. Začel je z zgodnjo in zaključil s kasno romantiko, ki ji je pridružil osnovne prijeme nove romantike. Bržkone se je ta stil prilegal njegovi miselnosti. V njenem okviru je napredoval skozi vse njene razvojne faze; tako je dejansko prehodil tudi vsa širna obdobja romantične stilnosti in naredil prvi korak v novi čas. Slučajno so se Jenkovi glasbeni nazori ujemali z razvojno stopnjo takratne slovenske in srbske glasbene tvorbe. In če se ne bi? Morda bi Jenko kljub temu ostal romantik, saj ta ali ona stilna miselnost nekega posameznika ni nujno vezana na aktualno stilno miselnost njegove dobe. Ko so neka stilna razdobja že zdavnaj mimo in so se nova naziranja že povsem utrdila, najdemo še vedno dovolj skladateljev, ki vztrajno stopajo po utrjenih starih poteh, kakor da se v razvoju ni zgodilo nič, prav nič. Razen tega ne smemo pozabiti, da med posameznimi razvojnimi obdobji ni strogo začrtanih mejá. Eno sega v drugo, ko je slednje že utemeljilo svoje pozicije ter se že morda kje na obzorju pojavlja tretje. Zgodovina umetnosti nam vse to dokazuje z mnogimi konkretnimi primeri, kar pa seveda ne spreminja dejstva, da obstoje stilno različna obdobja in da so ta napredna, druga konservativna, ena ustrezna novim življenjskim pogojem in naperjena v prihodnost, druga pa v istem času zastarela in ohranjujoča nekaj, kar se je resničnosti novih časov umaknilo ter prešlo bolj ali manj v pozabo, četudi predstavlja v razvojnem pojmovanju tisto izhodišče, na katerega se je naslonilo novo, ko je začelo graditi svojo stavbo. Jenko ni bil statično bitje; to potrjuje vse njegovo življenje. V romantiki ni vztrajal iz principa, iz tiste trmoglavosti, ki jo sicer v raznih drugih primerih poznamo iz njegovega značaja. Sicer

pa je to tudi dokazal s tem, da je iz prvotne zgodnje polagoma prešel v kasno in deloma celo v novoromantično miselnost. Verjetno pa bi šel še dalje, če bi v obstoječih razmerah to mogel storiti. Pa spet ni mogel, čeprav je bila napredna razvojna težnja utemeljena v značilnostih njegove osebnosti.

Na drugem mestu sem dejal, da se je Jenko stilno ogledoval v raznih vzorih vse od visoke klasike do nove romantike. Iz njegovih skladb se čutijo razni vplivi Glucka, Webra, Schuberta, Smetane, Wagnerja. To drži, vendar je potrebno to resnico nekoliko osvetliti, da ne bi morda dobili napačnega mnenja o Jenkovi skladateljski podobi ter jo uvrstili med tiste zgolj eklektične, posnemovalne pojave, kakor jih srečujemo na tisoče in tisoče v glasbeni tvorbi. Predvsem naj naglasim, da je Jenko s tem, da se je romantično usmeril, prevzel tudi nazore, ki označujejo to miselnost. Hkrati je prevzel kompozicijsko tehniko in oblikovalne prijeme, kakor se jih je posluževalo to stilno obdobje. Deloma je sledil romantičnemu pojmovanju tudi v svojem glasbenem izrazu, saj je ta tisti činitelj, ki najbolj merodajno odloča, kam, v kateri stil spada neka glasbena tvorba. Če je Jenko sprejel vse to, je bilo hkrati nujno, da se je vzgledoval tudi v najpomembnejših romantičnih predstavnikih. To ni nič novega. Menda ga ni skladatelja, ki se ne bi kje učil in ki ne bi hoté ali nehote prevzemal nekih značilnosti, tipičnih za kakega drugega tvorca. Taka prevzemanja so največkrat povsem podzavestna. Skladatelj jih privzame, posvoji, da postanejo del njegove miselnosti, jih prepoji s svojim duhom in jih takšne vnaša v svoje delo. Slednje pa zaradi tega ni nič manj njegovo, če seveda omenjeno prevzemanje ni šlo predaleč in je njegova individualna ustvarjalna sila tako izrazita, da je skladbi kljub temu vtisnil pečat svoje umetniške osebnosti. Nato pa raste, se razvija, vplivi so čedalje manjši, neznatnejši in polagoma povsem izginejo. Problem je torej v stopnji individualne ustvarjalnosti, ki naposled odloča, kako daleč segajo tuji vplivi in koliko more skladatelj dati svojim skladbam svojega in novega, tega, česar dotedanji razvoj še ni poznal.

Jenko glede kompozicijske tehnike in oblikovanja ni dal nič novega in ne sodi v vrsto tistih velikih osebnosti, ki so s svojim delom dajale smernice nadaljnjemu razvoju, ustvar-

jale nova sredstva kompozicijske tehnike, nove glasbene oblike, nove ideje, nove stile. Ni bil ne Gluck ne Bach ne Beethoven, Chopin, Schumann, Berlioz, Wagner, Smetana, Dvořák, Musorgski ali Rimski-Korsakov, niti ga ne moremo vzporediti z mnogimi drugimi evropskimi skladatelji, ki so tako ali drugače revolucionarno vplivali na razvoj glasbene umetnosti. Pač pa je imel Jenko nekaj, po čemer se prav nič ne loči od stotine tistih nemških, italijanskih, francoskih ali drugih glasbenih ustvarjalcev, ki jih poleg vodilnih osebnosti omenjajo razne zgodovine glasbene tvorbe. Četudi so mu bili vzor tuji mojstri, je bil v svojem glasbenem izrazu vendarle svoj. Znal mu je vliti poteze tiste čustvenosti, ki jo lahko označimo za slovansko, slovensko ali srbsko ali kakršnokoli že, ki pa jo je v svoji bogati notranjosti občutil on sam in po svoje. V tem je njegov glasbeni izraz res tudi njegov in samo njegov, in v tem je zajeta podoba njegove osebnosti ter pravica do mesta, ki mu gre kot skladatelju v glasbeni zgodovini. Kot ustvarjalec je bil umetnik s široko invencijo, obsežnim čustvenim in miselnim registrom, močnim smislom za glasbeno upodabljanje svojih občutij. Če mu je bilo ustvarjanje zaradi omenjenih motivov še tako omejeno, pa je tudi v tem, kar je oblikoval, nazorno pokazal in dokazal, da je v njem bila ustvarjalna sila, da je ta imela svoja lastna individualna znamenja in je bila dovolj močna za prelivanje notranjih doživetij v vnanjo obliko. V svetovnem merilu in v primerjavi z velikimi duhovi glasbene ustvarjalne misli to morda ni veliko. Pa je vendar dovolj, da je v glasbeno umetnost vložil svoj prispevek, ki v slovenskem in srbskem merilu nikakor ni majhen in dobiva preko njiju določeno tehtnost tudi v širšem smislu. Ob tem seveda nujno nastaja vprašanje, kaj je konkretno dal Jenko slovenski in srbski glasbi. Šele odgovor nanj bo nudil natančnejšo sliko o mestu, ki gre Jenku v zgodovini glasbene umetnosti.

Jenkov pomen za slovensko glasbo ni samo v »Napreju« in tistih budnicah, ki so ljudem krepile njihovo nacionalno zavest. Takšno pojmovanje, ki je običajno za presojanje Jenkove vloge v slovenski glasbi, je povsem omejeno, enostransko in nevzdržno. Potrebno ga je razširiti in ga zagrabiti tudi s čisto glasbene strani, pri čemer ostaja vloga njegove vokalne tvorbe v prej omenjenem smislu enako tehtna in zaslužna za razvoj slovenskega narodnostnega gibanja. Česar

Kamilo Mašek zaradi prezgodnje smrti ni mogel, je storil Jenko. Globoko je zaoral ledino slovenske glasbene romantike, ki se je začela pravzaprav z njim, kajti Mašek je osnove glasbene romantike pri Slovencih šele nakazal in jih ni utegnil ne razviti ne poglobiti ali razširiti. S svojimi zbori, samospevi, dvospevi in četverospevi je Jenko dal prve zgledne primere, kako je treba komponirati v romantičnem duhu. S svojim delom v slovenski glasbi je sicer kmalu prenehal in ga prenesel na srbska tla. Plodovi pa so ostali in spodbujali tudi v tistih precèj sušnih letih, za katera se je udomačil odvečni in nesmiselni naziv »čitalniška romantika«. S slednjo ni imel Jenko nobenega opravka, kajti njegov izraz je bil osvežujoč ter se je znatno razlikoval od onega v skladbah Jurija Fleišmana, Miroslava Vilharja in še nekaterih drugih slovenskih skladateljev, ki so bili aktualni v tistem času. Ti so sicer res delali v času in deloma tudi okviru ljubljanske Čitalnice ter podobnih ali enakih združenj na slovenskem podeželju, vendar izrazito niso bili ne po stilu ne po izrazu romantiki. Ustvarjalci, ki so stopili v slovensko glasbo v obdobju Jenkovega nastopa ali nekoliko kasneje in so bili v svojih skladbah prav tako sveži ter napredni, pa so bili sposobni in spodobni romantiki. Z omalovažujoče zvenečim čitalniškim duhom niso imeli nič skupnega, čeprav so skladali patriotske pesmi, budnice in kar je še temu podobnega. Kako neki bi med »čitalniške« romantike uvrstili Nedvěda, Gerbiča, Foersterja in druge skladatelje tega razdobja, med njimi tudi pevca Jadranskega morja Antona Hajdriha? Omenjeni tehnični izraz je treba torej odstraniti iz dosedanje rabe, ker je nesmiseln. Slovenska glasbena romantika je kot celota razvojno obdobje, ki se v splošnem ne razlikuje od enakih stilnih faz drugod po svetu, kjer se je razvijala glasbena umetnost. Tej romantiki je tudi Jenko dal svoj delež, ki ima umetniško in razvojno vrednost.

Bolj kot za slovensko pa je Jenko pomemben za srbsko glasbo. Trditi smemo, da si Jenko v slovenski glasbi nikoli ne bi pridobil tolikšne važnosti, kot si jo je v srbski. Zakaj ne?

Ob njegovem nastopu ni bila slovenska glasba kljub svoji skromnosti tako siromašna, da bi bil Jenko edini skladatelj ali vsaj edini, ki bi kaj pomenil. Četudi bi odmislili vso tradicijo več stoletij glasbene kulture na Slovenskem, pa moramo upoštevati, da so bile že v trenutku Jenkovega

vstopa v slovensko kulturo mlade sile, ki so se nato vedno bolj množile in kvalitetno rasle. Iz njih so se kmalu razvile močne skladateljske osebnosti, kot na primer v času romantike Benjamin in Gustav Ipavec, Gerbič, Nedvěd in Foerster, v začetku nove romantike pa Risto Savin, ki so se mu z »Novimi akordi« naglo pridružili Gojmir Krek, Anton Lajovic in Emil Adamič. Jenko je bil skladateljsko aktiven skozi vse to razdobje in ga je zato treba vzeti v vsej širini. Ob teh osebnostih bi bil Jenko eden, ne pa edini med njimi, ki bi vodil, kot je bil pri Srbih. V sodelovanju z njimi pa bi vsekakor slovenski glasbeni razvoj lahko zelo pospešil. Zelo verjetno bi se tudi razvijal v slovenskem okolju drugače kot se je v srbskem, saj bi imel razmeroma boljše, ugodnejše razvojne pogoje, več kritičnih oči, ki bi motrile in presojale njegovo delo ter ožji stik z zahodnoevropsko glasbeno tvorbo. Nedvomno je njegova odsotnost slovenski glasbi škodovala. Bolj kot bi mogla slovenski, če bi v njej ostal vse svoje življenje, pa je razvojno koristila srbski glasbi, v kateri je bila stiska po kadrih neprimerno ostrejša.

Kar je bilo v srbski umetni glasbi pred Jenkom, je bilo tako zelo skromno, da mlademu skladatelju ni moglo dajati ne prave osnove, ne vzorov za njegovo ustvarjalno delo. Jenka pa to ni motilo. Odločno je zagrabil tudi in prav posebej na skladateljskem področju in v nekaj desetletjih ustvaril Srbom prve primere odrske glasbe in ouverture, torej čisto instrumentalne tvorbe; prispeval je k razvoju srbskega samospeva in s svojimi zbori, dvospevi in četverospevi dajal tudi vzore vokalne glasbe ter hkrati pravo zakladnico, iz katere so črpali nastajajoči pevski zbori. Položil je stvarne temelje srbski umetni glasbi, jih sam uresničeval in razširjal v vsej svoji delovni živahnosti. Z njimi je ustvaril realne možnosti skladateljskim prizadevanjem Stevana Mokranjca in Josifa Marinkovića, pa ob koncu stoletja se pojavljajočim srbskim instrumentalnim ustvarjalcem in piscem odrske glasbe. Srbski glasbeni razvoj je usmeril v nagli polet, v katerem se je hitro nadomeščalo to, kar je bilo v razvoju zamujeno; sam in s pomočjo Mokranjca in Marinkovića je srbsko glasbo uvedel v njeno moderno obdobje ter omogočil, da se je le-ta na temelju dosežkov njegovega dela tako naglo odvijalo in kmalu vzporedilo z zahodno ter z ostalo evropsko glasbeno tvorbo.

Razvojno pomembnih ustvarjalcev časovno ne smemo in ne moremo omejevati. Njihovo delo ne ostaja le v njihovem času, ampak odseva tudi v prihodnosti, ki jo sámo poganja. To lahko trdimo tudi za Jenka. Čeprav romantik, ki so mu očitali marsikaj nevšečnega, je le bil vodilna srbska glasbena osebnost cela desetletja in tudi še v času, ko sta nastopila Mokranjac in Marinković. In ko so nove ideje že dolgo preplavljale srbsko glasbo ter se je na obzorju pojavila že vrsta mladih, sodobno usmerjenih skladateljev, kot so bili Petar Konjović, Stevan Hristić, Miloje Milojević, Kosta Manojlović in drugi, ki so polagoma začeli preraščati tudi Mokranjca in Marinkovića, je Jenkovo delo še vedno izžarevalo plodne žarke, kot jih je Marinkovićevo in Mokranjčevo.

Povsem zmotno bi bilo vprašanje, ki so ga tu pa tam skušali sprožiti ali vsaj nakazati: ali Jenko ali Mokranjac in Marinković. Tudi če to vprašanje vežemo z vprašanjem srbskega glasbenega nacionalizma, je odveč in nevzdržno. Jenko ima svoj, Marinković in Mokranjac pa svoj pomen in mesto v srbski glasbi. Vsi trije, celó če primerjamo Mokranjca in Marinkovića, se med seboj razlikujejo tako po času kot po načinu, s katerim so prispevali v srbsko glasbeno kulturo. Tudi Jenko je v nekem smislu prispeval k uveljavljanju idej glasbenega nacionalizma, četudi na povsem svoj način, tako kot ga je gledal in pojmoval skozi prizmo svojih umetniških nazorov. Mokranjac in Marinković pa sta sledila idejam Kornelija Stankovića, ki sta jih spodbudila srbsko omladinsko gibanje in glasbene nacionalne šole. Te je imel Stanković priliko spoznavati zlasti v času svojega dunajskega študija, saj mu gotovo niso bila neznana prizadevanja, ki so jih v tej smeri kazali slovanski tvorci, tudi sosednji Hrvati z Lisinskim na čelu, ki je že precej pred Stankovićem s svojo opero »Porin« dal primer takega pojmovanja. Ko sta Mokranjac in Marinković prevzela in začela uresničevati Stankovićevo dediščino, pa je bil vzpon prizadevanj nacionalnih glasbenih šol že dosežen in že skoraj v zatonu, kolikor se ta glasbena oblikovalna ideologija tudi nadalje ni povezala z modernimi stilnimi nazori. Ruska petorica z Musorgskim in Rimski-Korsakovom na čelu, Čehi s Smetano in Dvořákom in drugi, ki so sledili tej smeri, so bili že na vrhuncu svojih dosežkov in uspehov, ali pa so že bili mimo ter so se ob njih pojavljali novi mojstri. Marinković in Mokranjac sta tako

imela dovolj vzorov, da sta ideje Kornelija Stankovića ne le prevzela, marveč še izpopolnjevala. Jenko vsega tega ob svojem prihodu v srbsko glasbeno provinco ni imel, razen tega pa je izšel iz drugačne, vseslovanske miselnosti in zahodnoevropske, romantično utemeljene smeri, ki pa se ni oblikovala v glasbenih šolah evropskega Zahoda, kot vidimo v primeru Mokranjca in Marinkovića. V svojem zrelejšem razdobju je spričo lastnih spoznanj in verjetno tudi vzpodbujen po Mokranjcu svoja umetniška naziranja obogatil ter oplemenitil z idejo, da je umetno glasbeno tvorbo treba ploditi z ljudsko ter zajemati iz nje. Tako je dal svoji glasbeni tvorbi, ki je nastala v srbskem okviru, še posebno vrednost in tehtno utrdil njen razvojni pomen.

Med Jenkom na eni in Marinkovićem ter Mokranjcem na drugi strani torej ni bilo idejnega prepada, saj jih je vse tri vezala v bistvu ista miselnost, četudi se je v finesah medsebojno razlikovala. Kakor Mokranjac in Marinković nadaljujeta Stankovićevo delo, nadaljujeta sočasno tudi Jenkovo, ki jima je služilo za nujno razvojno podlago. Ni dvoma, da sta bila Marinković in Mokranjac v svojem glasbenem izrazu bolj srbska od Jenka. Kljub temu pripada Jenku prizanje, da je začel srbsko umetno glasbo, vsem trem pa zasluga, da so vsak izmed njih prispevali nadvse tehten, obsežen delež srbski glasbi in njenemu razvoju. Ti deleži pa so bili po področjih različni in s tega vidika gre Jenku še posebno mesto. Milojević je ob primerjavi Marinkovića in Mokranjca z Jenkom dejal, da »ni jedan ni drugi nisu mogli da dadu ono što je bio dao, i što je još bio davao Davorin Jenko. Oni su bili i ostali su horski kompozitori par excellence, dok je Jenko bio nedostižni stvaralac i vokalnih i instrumentalnih oblika, sposoban da i pozorištu vanredno korisno služi«.[1] Če se je Mokranjčevo delo odlikovalo po finesi harmonskih stilizacij in se je strnilo v umetniško dognanih Rukovetih, če zveni iz Marinkovićevih skladb širina izvirne čustvenosti, pa kaže Jenkova tvorba poleg izvirne invencije tudi neverjetno plodovitnost in širokopoteznost, s katero je Jenko posegal na razna skladateljska področja in ustvarjal dela, iz katerih »izbija prava i čista muzičarska priroda, neposredna muzička fantazija koja na mahove hoće da se uspne i do monumentalnog«.[2] Vsak od te trojice je torej

imel svoje prednosti, ki jih ni mogoče postavljati drugo pred drugo.

Jenkove zasluge na glasbenem polju še označuje neka druga značilnost. Bil je glasbenik, ki ga je vsega prevzemala ideja vseslovanske vzajemnosti. Uveljavljal jo je, kjer je le mogel, tudi in zlasti v svojem glasbenem delu. Vidna je v njegovem glasbenem izrazu, v tekstih, ki so bili podlaga njegovemu skladanju, v sestavljanju koncertnih sporedov, v usmerjanju vseh svojih umetniških nazorov. Nosil jo je v sebi vse svoje dolgo življenje z namenom, da bi glasbeno povezal vse slovanske ali vsaj južnoslovanske narode. Hotel je, da bi se s te strani spoznali med seboj Slovenci in Srbi in Hrvati in tudi druge slovanske skupnosti. To je delal že na Dunaju, kasneje prav tako v Pančevu in Beogradu, pa tudi v Ljubljani, kadar je tu v okviru Narodne čitalnice prirejal svoje »besede«. Tako je bil med Južnimi Slovani v drugi polovici preteklega stoletja prva značilna osebnost, ki je skrbela za vseslovanske glasbene stike. Ne pred njim ne za njim tega smotra ni nihče tako vneto, požrtvovalno, dosledno in s takim uspehom uresničeval, kakor ga je on sam.

Jenko pa je v svojih idealih šel še dalje. Južnoslovanskega duha je hotel prenašati tudi v svojo tvorbo in posamezne skladbe, ki jih je napisal, so jasno označene s takšno miselnostjo. V njih je najti tako slovenski kot srbski in slovanski izraz. S tem je menda nameraval utreti pot tisti nerealni in individualnemu razvoju duhovnega življenja posameznih narodov pravzaprav škodljivi miselnosti, ki naj bi bila usmerjena v iskanje nekakega vseslovanskega ali južnoslovanskega nacionalnega glasbenega stila, ne samo v tem smislu, da bi se v njem uporabljali prepletajoči se ljudski motivi raznih slovanskih narodnostnih skupin, ampak tudi tako, da bi se v njem odsvital vseslovanski ali južnoslovanski duh. Nekaj podobnega opazimo le še pri dveh skladateljih, ki pa nista v celoti, marveč le deloma in tudi ne sistematično sledila takim idejam. Oba sta bila Slovenca, kar je morda še posebej zanimivo. Prvi je Fran Serafin Vilhar-Kalski, sin pesnika, skladatelja in politika Miroslava. Večji del svojega življenja in dela je posvetil Hrvatom, podobno kot Jenko Srbom. Trudil se je, da bi v svoja dela vnašal hrvatskega in slovenskega duha in naslanjal se je na motiviko hrvatske folklore. S svojim prizadevanjem kljub podpori, ki sta mu

jo dajala znameniti hrvatski folklorist Franjo Kuhać in kasneje tudi skladatelj Franjo Dugan, ni uspel. Vpliv Zajčeve osebnosti je bil pod koncem preteklega stoletja premočan, da bi njegovi napori dosegli pravo priznanje. Nekako južnoslovansko pot je v svoji glasbeni tvorbi ubral tudi skladatelj Risto Savin, ki se je opiral na ljudsko motiviko raznih jugoslovanskih pokrajin. Zlasti v operah »Lepa Vida« in »Matija Gubec« je mnogo zajemal iz hrvatske glasbene folklore ter jo vezal s slovensko. Vendar je med obema velika razlika. Vilhar je hodil svojo pot zavestno; s svojimi zbirkami je poudarjal južnoslovansko enotnost, četudi ne v istem vsebinskem smislu kot Jenko, in načrtno se je seznanjal s hrvatsko ljudsko glasbeno tvorbo, da bi razumel njenega duha in ga prenesel v svojo glasbo. Vodila so ga torej sorodna stremljenja kot Jenka, njegovo mesto pa v hrvatski glasbi razvojno še zdaleč ni tako pomembno kot Jenkovo v srbski. Savinova usmeritev pa je bila bolj slučajna, četudi je čutil potrebo, da ustreznim delom vlije tistega duha, ki so ga po njegovem pojmovanju potrebovala, se pravi: duha južnoslovanskih skupnosti. V primerjavi z Vilharjevim in Savinovim delom pa je šlo Jenkovo delo idejno mnogo bolj v širino in globino ter se je rodilo iz polnega prepričanja o potrebi vsestranskega združevanja južnoslovanskih narodov. Takemu naziranju, ki je bilo utopistično ter ni imelo za uresničitev ne stvarnih pogojev ne upravičenosti, se je Vilharjev in še bolj Savinov čas že dokaj odmaknil ter je bilo že s te strani nujno, da se pojmovanja teh treh skladateljev idejno niso krila, čeprav zasledimo v njih določene podobnosti in poslanstva.

Jenkovo glasbeno delo je bilo prvenstveno važno za srbsko glasbeno umetnost, v kateri predstavlja res nekakega revolucionarja. Ne v tem, da bi ustvaril nova načela umetniškega oblikovanja, ki bi presenetila svet in oplodila evropsko glasbo. Pač pa v tem, da je prinesel srbski glasbi to, česar prej ni imela in ne poznala in s čimer se je tako okoristila, da je nato lahko napredovala v neverjetnem tempu. Kakor je bil zaslužen za slovenski, je bil torej še bolj zaslužen za srbski glasbeni razvoj. In kolikor so osebnosti, ki so pospešile ali pospešujejo nacionalne glasbene razvoje, pomembne tudi za razvoj svetovne glasbene umetnosti, toliko je za slednjo pomemben tudi Jenko. Kajti svetovne glasbene

kulture ni brez nacionalnih kultur. Šele v njihovi skupnosti nastaja to, kar imenujemo evropska ali tudi svetovna glasba, ki pa jo predvsem usmerjajo genialne osebnosti, ne glede na njihovo narodnostno pripadnost. Umetnost ne pozna mejá ne v kompozicijski tehniki ne najrazličnejših sredstvih, ki se jih za oblikovanje poslužujejo ustvarjalci, ne v oblikah samih, v instrumentaciji in drugih činiteljih, ki so pomembni za umetniško upodabljanje. Le v značilnostih glasbenega izraza, kolikor tudi tega ne vodi svetovljanska, kozmopolitska ideologija, se morejo zarisati neke meje, ki jih barvajo narodnostne razlike in so postale aktualne z rojstvom nacionalizma. Da bi bilo v tem pogledu eno boljše ali pravilnejše od drugega, ne bi mogli reči. Vsaka od dveh možnosti ima svojo utemeljitev in obilo dokazov za svojo tehtnost. Za obe pa je odločilno vprašanje, koliko je umetniški izraz izviren, v kakšni meri je odsev individualne osebnosti tega ali onega tvorca.

Jenkova glasbena tvorba se je ohranila vsaj deloma tudi v današnje dni. Njena svežost in umetniška vrednost pa bi bila še vidnejša, če bi jo modernizirali, podobno kot mnoge skladbe drugih skladateljev raznih preteklih obdobij, ki bi sicer utonile v pozabo. Ne mislim na Jenkove zbore in samospeve, ki so živi in privlačujejo kot nekdaj, marveč na razna odrska dela, zlasti na glasbo za dramo »Pribislav i Božana«, ter predvsem na ouverture, ki bi jih bilo treba prilagoditi zahtevam sodobnega orkestra. Tudi skladatelj Konjović je menil, da bi »izbor njegovih kompozicija, priredjen s pažnjom i obučen u današnje muzičko ruho, prikazao Davorina Jenka, u istini, kao jednog od najvećih kompozitora slavenskog juga, u starijoj našoj generaciji«.[3] To drži v celoti. Jenko je bil in ostane v luči zgodovine razvojno najznačilnejša južnoslovanska skladateljska osebnost druge polovice XIX. stoletja, osebnost, ki je bolj pomembna od sodobnikov, kakor so bili Ivan Zajc, Anton Foerster ali Fran Gerbič in drugi. Poudarjam razvojno, ne da bi pri tem ocenjeval tudi kvaliteto umetniških storitev. Pa tudi v tej primerjavi se kaže Jenkova glasba prepolna pristnega, doživetega čustva in izvirne domiselnosti, ki bi v sodobni obleki kljub mogočnemu razvoju moderne evropske glasbene umetnosti spet oživela. Poslušalce bi osvajala tudi danes, saj pravo čustvo svoje vrednosti ne izgubi in je sposobno plemenititi ter na-

vduševati še desetletja in stoletja zatem, ko se je rodilo in prelilo v umetniško obliko.

Kot ustvarjalec in poustvarjalec je bil Jenko vprav klasičen rezultat svojih prirodnih danosti in okolja. Če bi živel drugje, bi se skoraj gotovo povsem drugače razvijal. Morda bi dosegel večje uspehe, večjo tehnično dovršenost in umetniško kvaliteto. Pomen, ki si ga je pridobil za razvoj slovenske in zlasti srbske glasbene romantike, pa si v enaki meri ne bi bil pridobil nikjer drugod. Res se je dušil v ozkih razmerah in se zaradi njih ni mogel izpovedovati tako, kot mu je veleval glasbeni dar. Srbskemu okolju pa je kljub temu dal največ, kar je mogel dati: temelje, ki jih je potrebovala za svoj glasbeni razvoj.

Konec Jenkove dejavnosti zaključuje eno najvažnejših in tudi najzanimivejših razvojnih razdobij srbske glasbene umetnosti ter predstavlja začetek srbske glasbene moderne. Z njo se uresničuje osnovna Jenkova misel, da je treba srbsko glasbo vzporediti z ostalo evropsko, tako da se bo oplodila z vsemi njenimi dosežki, ne bo pa pri tem izgubila tistih svojih posebnosti, ki ji edine morejo dati značaj in veljavo samostojne, izrazno neodvisne kulture. Temu smotru je Jenko prispeval močan delež in je tudi s te strani izpolnil svojo nalogo. Zato pa je ostal živ tudi potem, ko je nehalo njegovo aktivno delo na polju srbske glasbene ustvarjalnosti.

---

[1] Prim. Milojević Miloje, Intimni lik Davorina Jenka, Zvuk, 1935, III/8—9, 290.

[2] Milojević M., isto.

[3] Konjović Petar, Dve orientacije u slavenskoj muzici — Muzika u Srba, Knjiga o muzici, 1947, 49.

VRNITEV V STARO DOMOVINO

Ko je Jenko dne 11. marca 1902 odšel iz beograjskega Narodnega gledališča in se s tem umaknil iz javnega življenja, je živel precèj neopaženo. Že prej dokaj vase zaprt, se je sedaj ljudem še bolj odtujil. Milojević je označil skladatelja za tihega človeka, ki pa ni bil brez živcev; včasih je bil morda celó nepravičen in oseben kot presojevalec. Vendar je naglasil, da je bil Jenko do kraja predan svojim idealom in dolžnostim (isto, 291). Nedvomno je bil od sile občutljiv, kadar je šlo za njegovo delo. Tako pač, kakor je bila, je in bo večina njegovih vrstnikov, ki so bolj ali manj pomembni kot je on. Le redek je, kdor meri svoje lastno delo s človeško objektivnimi merili, pa še takrat po navadi le zase, ne za druge. Jenkovo občutljivost pa je morda še stopnjevala čezmerna svojeglavost in svojevrstna dinamičnost

njegovega naglega temperamenta. Ko je nanj obujal spomine, je skladatelj Franc Kimovec sicer omenil, da je bil Jenko miren, ljubezniv značaj, ki da se zlepa ni razburil. To pa je bilo najbrž šele v visokih Jenkovih letih, ko se je že umiril. Iz mnogih dogodkov, ki jih potrjujejo verodostojni viri, ne bi mogli sklepati na kaj takega, marveč prav nasprotno. Bil pa je baje tudi skromen v vsakem pogledu. S svojimi uspehi menda ni silil v ospredje, in če je nanesel pogovor nanje, je baje besedo hitro obrnil drugam. Kimovec pripoveduje, da je prišel Jenko z družbo navzkriž šele takrat, ko je šlo za najpomembnejša kulturna vprašanja, vendar pa je bila diskusija akademska, brez strastnega prerekanja, čeprav sta obe stranki zagovarjali vsaka svoje, nasprotujoče si stališče.[1] Prav mnogo pa iz njegovega osebnega življenja ne vemo. Pisanih virov skoraj ni, ustnih še manj. Četudi je bil v Beogradu dolga leta tuj državljan in tesno spojen s srbsko kulturno družbo, je podatkov za to razsežno razdobje začudo malo.

Z nastopajočo starostjo se je še bolj navezal na Velo Nigrinovo, s katero ga je utrdilo tesno prijateljstvo, ki je trajalo vse od časa, ko jo je uvedel v beograjsko gledališče. Ona je živela skupno z njim v njegovi beograjski hiši, z njo je prihajal vsako poletje v Cerklje, včasih sta skupno nastopala v odnosih do stare domovine.[2] Kako globoko je moralo biti to prijateljstvo, dokazujeta tako njena kot njegova oporoka. Nigrinova je postavila za dediča vsega svojega imetja Jenka, ki ga je nazvala za pravega, preizkušenega in dolga leta vdanega prijatelja.[3] Značilno je, da je v svoji oporoki izrazila željo, naj ga v razpolaganju z njenim imetjem nihče ne ovira. Jenko pa je vse svoje imetje volil Nigrinovi, ki ji je naložil le to dolžnost, da izplača majhne vsote njegovi služkinji in bratu Francu.[4] Ti obojestranski volili nazorno pričata o tesnem odnosu, ki je vladal med njima in sta ga že zdavnaj potrdili njuni umetniški duši. Milojević je zapisal, da je Jenko »živeo za radost svog srca, koje je toplo kucalo za našu veliku tragetkinju Velu Nigrinovu« (isto, 289). Gotovo je bilo tako, saj mu je bila Nigrinova tako rekoč edini človek, na katerega se je opiral v svoji osamljenosti. To čustvo se je kazalo tudi v njegovih umetniških prizadevanjih. Marsikatero spodbudo, spričo katere se je umetniško razraščal, se vzpenjal vedno više in zrelo snoval svoja dela,

Vela Nigrinova v času delovanja v beograjskem Narodnem gledališču

smemo verjetno prisojati prav Nigrinovi. Jenkove najmočnejše ustvaritve izhajajo iz časa, ko je bila Nigrinova že v Beogradu. Seveda jih je mogoče razlagati tudi z vidika stopnjujočega se zorenja. Pri tem pa vendar ne smemo prezreti drugih činiteljev, ki so tudi vplivali na globino umetniške kvalitete. In če kje, jih smemo iskati zlasti v Nigrinovi, ki je sama bila umetnica s široko in močno dušo. V njej je Jenko lahko našel marsikaj, kar je koristilo dopolnitvi njegove umetniške podobe.

Jenko je napisal svojo oporoko leta 1902, ko se je bližal sedemdesetim letom. Verjetno se ni počutil dovolj trdnega, v zdravju tudi poprej ni bil kdo ve kako močan. Njegova oporoka je še značilna toliko, da je volil fondu za pomoč srbskim visokošolcem vse neizplačane račune svojih kompozicij za Narodno gledališče in vse neizplačane tantijeme za gledališka dela, h katerim je napisal glasbo. Slednje je omenjenemu fondu volil tudi po svoji smrti. Do študirajoče

srbske mladine je torej moral imeti zelo pozitiven odnos. Prav tako je zanimivo, da je v svoji oporoki navedel razmeroma malo del, h katerim je napisal glasbo. Le osemnajst jih omenja, čeprav jih je bilo v celoti okrog devetdeset. Najbrž se je omejil le na tista, ki so bila često izvajana in za katera je mislil, da bodo ostala živa tudi po njegovi smrti. Nekaj denarja je volil tudi ljubljanski Glasbeni Matici, ki ji je hkrati namenil tudi vse svoje rokopise.

Nigrinova je Jenka v smrti prehitela. Umrla je 31. decembra 1908 in z njo je ostareli skladatelj izgubil vse, kar je imel.[5] Ostal je sam s svojo slavo, brez potomcev in brez Nigrinove. Vse doslej je bil zvest svoji novi, srbski domovini. Odslej pa je vedno bolj razmišljal na vrnitev v staro domovino in se je začel na to pripravljati. Svojo hišo je prodal in se vrnil v Ljubljano le z najnujnejšimi stvarmi.

V Ljubljano se je Jenko dokončno vrnil nekje v letu 1910. »Slovenski Narod« z dne 5. decembra istega leta namreč piše, da se je Jenko »naselil v Ljubljani, da ondi gleda in opazuje, kako se giblje, kako deluje mladi rod«. Poročila pravijo, da je tu živel tiho, da pa je skoraj vsakdo poznal ljubeznivega gospoda, ki je še v kavarni imel pokrito glavo in je po navadi prebiral »Slovenski Narod« in »Obzor«. Svoje navade iz beograjskih časov je opravil tudi v Ljubljani. Tako se tudi ni mogel posloviti od malone legendarne čepice, ki jo je nosil celó takrat, ko je dirigiral v beograjskem Narodnem gledališču. Kot je ljubil svojo staro, pa je ostal predan tudi svoji novi domovini, ki mu ni vtisnila svojega pečata le po umetniški, ampak tudi po človeški strani. Bil je Slovenec in Srb, Slovan v eni in isti osebi, poln vseslovanskega navdušenja in prepričanja prav do konca življenja. Skladatelj Zorko Prelovec je pripovedoval, da se je srečal z Jenkom, ko je bilo na ljubljanskem gradu jurjevanje. Takrat je »Ljubljanski Zvon« zapel tudi Jenkovo »Što ćutiš, Srbine tužni«. Ob koncu pesmi je pristopil k njemu sivolas mož, mu stisnil roko in dejal: »Srčna vam hvala, da ste tako lepo zapeli eno mojih najljubših pesmi, ki je še nikdar in nikjer nisem tako lepo zapete slišal. Moje ime je Davorin Jenko.« Prelovec ga je prosil, naj mu napiše nekaj v spomin. Že naslednji dan je dobil od Jenka kratko pismo z naslednjo vsebino:

Jenkova oporoka (rokopis)

»Poštovani gospod! Ljubite svoj narod in bodite mu zvesti do zadnjega izdihljaja. Vaš poštovatelj Davorin Jenko.«[6]

Jenku narod ni bil omejen pojem. Preko svojega, slovenskega ga je razumel v smislu velikega slovanskega sveta tudi še takrat, ko se je že davno pokazalo, da je taka miselnost brez trdne podlage. Bil je idealist, ki ni poznal ozadij visoke politike in se z njimi tudi ni ukvarjal.

V času svojega ljubljanskega bivanja Jenko skladateljsko ni več delal. Vsaj znano ni, da bi karkoli napisal v tem predsmrtnem razdobju. Edino, kar je ostalo, je bila kratka biografija, ki jo je začel pisati o sebi. Zajela pa je samo čas do leta 1871, nadaljevanje je očividno pretrgala smrt. Pač pa se je vneto stikal z združenji in ljudmi, s katerimi je že poprej imel bolj ali manj živahne strokovne ali osebne zveze: z ljubljansko Glasbeno Matico, ki ga je leta 1909 izbrala za svojega častnega člana, z Matejem Hubadom, Gojmirom Krekom, Franom Gerbičem[7] in drugimi. Koliko se je po preselitvi v Ljubljano še vezal s srbskimi kulturnimi in posebej glasbenimi krogi, pa ni znano. Verjetno so ti stiki obstajali vse do začetka prve svetovne vojne, četudi so se z odhodom iz Beograda nekoliko razrahljali ter postajali vse redkejši. To je toliko bolj razumljivo, če upoštevamo, da še v času Jenkovega beograjskega delovanja niso bili kdo ve kako obsežni in se je Jenkova družba omejevala na dokaj ozek krog strokovnih znancev in prijateljev.

Kmalu zatem, ko se je razplamtela prva svetovna vojna, je Jenko v svojem osemdesetem letu umrl. Ali in koliko je njegovo smrt pospešila tragična resnica, da se njegova druga domovina duši pod nasiljem zavojevalca, bi bilo težko reči. Bil je srbski državljan in zaradi njegove velike občutljivosti bi bila verjetna domneva, da je ta zavest nanj zelo vplivala in mu je bilo težko ob misli, da se podira to, kar je sam pomagal graditi. Njegovo smrt je ljubljanska Glasbena Matica naznanila slovenski javnosti in skupno s slovenskim tiskom naglasila pomen njegove tvorbe za razvoj slovenske glasbene umetnosti. V hipu, ko je njegov »Naprej« spet postal blesteč simbol borbe slovenskega naroda za osvoboditev, je Jenkova smrt globoko odjeknila med napredno usmerjenimi Slovenci. Glasbena Matica je spremila skladatelja v grob z njegovo nagrobnico »Na grobeh«. Poslovilnega govora ni bilo, ker so

se oblasti bale, da bi utegnil izzveneti v slovansko manifestacijo.[8]

Jenkova zapuščina je bila skromna, pa se je kljub temu zanjo razvila dolga pravda.[9] Skladateljeva poslednja volja se v vojni vihri ni mogla v celoti izpolniti. Z Jenkom se je poslovila osebnost, ki je ob zlomu Bachovega absolutizma obvladovala slovensko glasbo in je nato skozi štiri zadnja desetletja preteklega stoletja vodilno oblikovala podobo srbske glasbene kulture. Odjeknila je tudi globoko v naše stoletje. Slovanski in posebej srbski svet pa je lahko počastil Jenkov spomin šele po koncu prve svetovne vojne,[10] ko se je znova potrdila vrednost njegovega velikega umetniškega dela, ki je preživelo oblikovalca in njegov čas.

---

[1] Prim. Kimovec Fr., Davorin Jenko, DS, XXVIII, 35.

[2] Ob otvoritvi slovenskega gledališča sta Nigrinova in Jenko poslala naslednjo brzojavko: »Čestitamo ob otvoritvi slovenskega gledališča, katero je velike važnosti za razvoj slovenske umetnosti in književnosti. Bog in sreča junačka! Davorin Jenko, član kr. srbske akademije — Nigrinova, članica kr. srbskega narodnega pozorišta (gl. Trstenjak D., isto, 183).

[3] Ohranil se je le prepis oporoke v nemškem jeziku (arhiv Okrajnega sodišča za mesto Ljubljana, arh. št. KA I 881/3/14).
Podrobno gl. Cvetko D., Davorin Jenko i njegovo doba, 1952, 205—206.

[4] Jenkova oporoka je spisana v cirilici (izvirni rokopis v arhivu Okrajnega sodišča za mesto Ljubljana, arh. št. KA I 881/3/14). Tako rekoč vse imetje je zapustil Veli Nigrinovi. Vendar je volil manjše vsote tudi svojemu bratu Francu, svojim nečakom in služkinji. Pravico do tantijem je volil fondu siromašnih visokošolcev, rokopise pa ljubljanski Glasbeni Matici, ki ji je še razen tega volil 400 kron. Bil je torej prav širokosrčen. Podrobno gl. in prim. Cvetko D., isto, 206—208.

[5] Jenkova čustva ob smrti Nigrinove ilustrira tudi pismo, s katerim se je zahvalil vdovi skladatelja Vavkna za izraze njenega sožalja. Datirano je z 12. januarjem 1909 in se glasi: »Vam, Ani in Eugenu moja najtoplija blagodarnost za izraz sožalja zbog smrti Vele Nigrinove. To je za mene en težek udar usode. Kaj teško mi je pri srcu; na stara leta sam sem ostal na svetu. Bog ve, če bomo še kedaj se videli. Vam, Ani in Eugenu in vsem Vašim srčni pozdrav ...« (izvirnik hrani prof. E. Vavken).

[6] Prim. Prelovec Z., Davorin Jenko, Zbori IX/2, 6; CG 1914, XXXVII, 143; Slovenski Narod, XLVII, 281.

[7] Kolikor se je ohranila, je Jenkova korespondenca skromna. Med njo so pisma Mateju Hubadu, Franu Gerbiču in najbrž

Vaclavu Talichu. S pismom z dne 24. julija 1909 se je na naslov M. Hubada zahvalil Glasbeni Matici ljubljanski, ker ga je 15. julija 1909 izvolila za častnega člana, v pismu od 21. avgusta 1905 je interveniral pri Hubadu glede izdaje svojih skladb, ki jih je poslal Glasbeni Matici, v pismu z dne 23. aprila 1910 pa je sporočil Hubadu, da je Glasbeni Matici poslal kvartet in ciganski zbor iz »Vračare« in »Mlado Jelko«. Izvirniki so v arhivu Akademije za glasbo, Ljubljana.

Pismo z dne 9. maja 1909 je bilo verjetno namenjeno Vaclavu Talichu. Nanaša se na vprašanje izvedbe glasbe k delu »Pribislav i Božana« ter ouverture »Kosovo«. V tem primeru gre torej za instrumentalni skladbi, ki bi ju mogla izvesti Slovenska filharmonija. To pa je v času njenega obstoja (1909—1913) vodil češki dirigent Vaclav Talich in je zato verjetna domneva, da je Jenko poslal omenjeno pismo njemu. Lahko je mogoče tudi to, da se je v tej zadevi obrnil na katero vodilnejših osebnosti Glasbene Matice, katere sestaven del je dejansko bila Slovenska filharmonija. Vendar ne na Hubada, kajti v pismu omenja, da je o tem že pred dvema letoma, to je 1907. leta, govoril s Hubadom. Izvirnik pisma hrani arhiv Akademije za glasbo, Ljubljana.

S Franom Gerbičem je bil Jenko dolga leta prijatelj, saj sta bila po letih skoraj vrstnika, sicer pa dobra strokovna znanca. Ohranilo se je le pismo, ki ni datirano in v katerem je Jenko čestital Gerbiču ob sedemdesetletnici njegovega rojstva. Izvirnik je v rokopisnem oddelku NUK med še neurejeno zapuščino Fr. Gerbiča.

Naposled še v tej zvezi omenjam koncept pisma, ki ga je Jenku verjetno poslal urednik »Novih akordov« Gojmir Krek ter je datiran s 6. septembrom 1901. Glasi se: »Potrjujemo hvaležno in z veseljem Vaše cenjene pošiljatve z dne 2. 9. 1901. Ako bo prostor dopuščal, objavimo eno izmed Vaših pesmij že v novemberski št. ‚N. a.'. Zahvaljujoč se za Vaše prijazno sodelovanje in izkazano naklonjenost beležimo z odličnim spoštovanjem Uredništvi ‚Novih akordov'.« Koncept ni podpisan, je pa Krekov rokopis (gl. zapuščino G. Kreka, NUK, Ljubljana). To pismo oziroma njega koncept je zanimiv toliko, ker utegne biti v zvezi s pošiljko Jenkovih skladb Kreku iz leta 1901 in s tem tudi z »Vabilom«, ki ga je Jenko preko Schwentnerja 1902. leta zahteval nazaj, ker še ni bilo objavljeno. Vendar bi lahko šlo v tem primeru za kako drugo pošiljko, ker omenja Krek več pesmi.

[8] Prim. Prelovec Z., isto, 6.

[9] Prim. gradivo v arhivu Okrajnega sodišča za mesto Ljubljana, št. A 881/69/14, A I 881/14/23, A 881/26/14.

[10] Prim. Godišnjak SKA, XXVIII, 91, 106; isto, XLIV, 89—90, 96, 101, 105, 191; dopisno gradivo SAN za 1936; arhiv Glasbene Matice ljubljanske za 1935; Tomandl M., Spomenica Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva, 300; Milojević M., isto, 285 ss.

D A V O R I N J E N K O

Son époque — sa vie — son œuvre

Le compositeur Davorin Jenko fut né le 9 novembre 1835 au village de Dvorje près de Kranj, en Slovénie. Il eut son enseignement primaire à Kranj et à Ljubljana et fréquentait le lycée à Ljubljana et à Trieste. Il s'inscrivit ensuite à la Faculté de droit de l'Université de Vienne, où il suivait les cours à partir de 1858 jusqu'à 1862. Il passa son examen d'histoire du droit, mais ne termina pas ses études. C'est qu'il s'en alla, en 1862, à Pančevo, en Serbie, où il devint maître de chapelle de la Société Chorale Ecclésiastique Serbe. En 1865, il partit pour Belgrade où il avait accepté le poste de maître de chapelle de la Société Chorale de Belgrade; il exerçait cette fonction, sauf quelques interruptions, jusqu'à 1877. En même temps, il était, à partir de 1871, chef d'orchestre et compositeur du Théâtre National de Belgrade, et assumait cette tâche jusqu'à 1902.

L'étendue de son activité lui fit trouver sa seconde patrie en Serbie où il fut comblé d'honneurs. Il était membre de nombreuses Sociétés Chorales de Serbie, du Théâtre National Serbe et de la «Matica Srpska» à Novi Sad, de la «Glasbena Matica» à Ljubljana, de la Société Scientifique Serbe et de l'Académie Royale Serbe. En 1910, il alla s'établir à Ljubljana, en Slovénie, et il y mourut le 25 novembre 1914.

En musique, Jenko était d'abord autodidacte. Il ne fit des études systématiques qu'en 1889—70 à Prague. Mais ce que les études n'ont pu lui donner, il l'acquérait par son talent exceptionnel, par son ambition et par sa pratique.

Son œuvre de compositeur commença en 1858 à Vienne, où il prenait part aux préparatifs pour la fondation de la Société Chorale Slovène. Il en était le maître de chapelle jusqu'à la fondation de la Société Chorale Slave qui remplaça la Société Chorale Slovène. Pour répondre aux besoins du chœur qu'il dirigeait ainsi qu'aux désirs des étudiants slovenes et à ceux des autres nationalités slaves, il composait d'abord de différents chants patriotiques qui apportaient, d'autre part, d'une manière brillante à l'éveil de la conscience nationale du peuple slovène et lui servaient d'appui pendant sa lutte pour son indépendance et sa libération. Parmi les premiers chants de la sorte figuraient son «Naprej!» (En avant!), composé en 1869 qui devint plus tard l'hymne national slovène. Il composa son air sur le poème de son camarade d'études, le poète Simon Jenko, auquel il était lié par des liens de profonde amitié. Ce «Naprej!» eut, en 1885, sa traduction en anglais. Celle-ci représente la plus ancienne traduction du slovène en anglais. Elle est dûe aux soins du publiciste et slavophile anglais, Alfred Lloyd Hardy, assisté du Slovène Andrej Jurtela. Hardy avait fait la connaissance de celui-ci par l'intermédiaire de W. R. Morfill, initiateur des cours de langues et littératures slaves à l'Université d'Oxford et membre de la «Slovenska Matica» depuis 1883 jusqu'à 1909.

Le chemin artistique de Jenko allait des chants patriotiques à des chœurs et à des solos à caractère lyrique, dont quelques-uns illustrent des poésies de France Prešeren. Après Jurij Fleišman et Kamilo Mašek, Jenko était le premier à composer des airs sur des textes de Prešeren. Si l'on compare ses œuvres à celles de Fleišman et de Mašek, elles résultent absolument supérieures. A côté de chœurs et de solos, il composait aussi des duos et des quartettes, mais écrivait de même des compositions pour piano, où il employait des motifs tirés des chansons populaires slovènes.

Il continuait à se vouer à la musique vocale à Pančevo et à Belgrade, surtout jusqu'à son départ pour Prague, en partie aussi plus tard. Il atteignait une perfection technique toujours plus sensible, mais il perfectionnait de plus en plus aussi son expression musicale qui devenait plus profonde et plus intéressante. Du temps de son activité en Serbie, il y a de différents chœurs qui avaient atteint une extrême popularité, des chants qui enthousiasmaient les masses et les attiraient. Parmi ceux-ci, il y en a surtout qui excellent particulièrement en raison de leur perfection de forme et d'expression, ainsi que pour l'importance qu'ils ont eue à leur

époque; ce sont «Bogovi silni» (O dieux puissants), «Što ćutiš, Srbine tužni?» (Pourquoi te tais-tu, ô triste Serbe?) et «Bože pravde» (O juste Dieu); celui-ci devint l'hymne national serbe et était, à partir de 1918 jusqu'à la seconde Grande guerre, l'hymne yougoslave. Par ces chants, il avait donné des chœurs patriotiques semblables à ceux de son époque slovène, c'est à dire, évoquant le «Naprej», la «Pobratimija» (Fraternité) et la «Molitev» (Prière). Cette orientation de Jenko est d'autant plus compréhensible si l'on se rend compte du fait qu'il appartenait décidément au mouvement progressif des «Jeunes Slovènes» et qu'il était tout à fait convaincu que la solidarité slave emporterait, jadis, la victoire au monde. Cette mentalité dirigeait toute son œuvre et toute sa vie, elle reflète de toute son activité musicale.

Il y a quelques chœurs de Jenko qui apartiennent à sa musique de théâtre, mais qui se sont séparés, en raison de leur popularité, et se sont maintenus indépendants. Ce sont surtout les chants faisant part de la musique pour les pièces de théâtre «Djido», «Radnička pobuna» (La Révolte des Ouvriers), «Seoska Lola» (Lola la Villageoise), «Seoba Srbalja» (La Migration des Serbes) et «Pribislav i Božana» (Pribislav et Božana).

Après avoir acquis, à Prague, le savoir technique nécessaire, Jenko s'est voué surtout à la musique de scène. Il à écrit la musique pour 90 pièces de théâtre environ. Parmi cette œuvre imposante, il y a des pages qui excellent particulièrement; c'est la musique de «Vračara» (La Devineresse), de «Devojačka kletva» (La Malédiction d'une Jeune Fille), de «Djido», de «Potera» (L'expulsion) et de «Pribislav i Božana». Il y en a deux qui sont d'un intérêt spécial. «Vračara ili Baba Hrka» fut la première opérette serbe, tandis qu'avec «Pribislav i Božena» il s'est presqu'approché à l'opéra.

Le développement de la musique de scène de Jenko est extrêmement intéressant. Jenko n'a pas pu chercher de l'appui dans la tradition serbe, puisque celle-ci n'existait pas. Il était obligé à continuer là, où s'étaient arrêtés les premiers compositeurs serbes, Josif Šlezinger, Nikola Djurković et Dragutin Reš. Ceux-ci ont donné quelques essais assez modestes de vaudeville. Jenko lui-même écrivait d'abord sa musique de scène dans la manière des vaudevilles, et finit par créer le type du «Singspiel» serbe. Il y fut contraint, d'abord, non seulement en raison du manque de tradition, mais aussi pour des raisons générales du développement de la musique serbe. Il n'y avait pas encore de public cultivé qui aurait été apte à comprendre de la musique d'une qualité supérieure. L'orchestre était en état de formation et était très modeste à tous les égards. Il était peu nombreux, composé de 12 — 16 — 20 musiciens qui venaient des musiques militaires et disposaient d'un enseignement technique très incomplet. Jenko était obligé à s'en rendre compte dans son activité de chef d'orchestre aussi bien qu'en compositeur. Il devait écrire ce qui convenait au goût du public du théâtre serbe ou, plutôt, de Belgrade d'alors, et ce qui correspondait aux facultés des exécutants. Toutefois,

la qualité de son œuvre croissait de plus en plus. Du vaudeville, il s'éleva à l'opérette, de celle-ci presqu'à l'opéra.

Son activité au sein du théâtre, les besoins et les possibilités qui s'amélioraient de plus en plus, permettaient à Jenko de se vouer aussi à la musique instrumentale pure, et c'est là qu'on peut ranger surtout ses ouvertures. Celles-ci faisaient partie de la musique de scène de quelque pièce de théâtre et se sont, peu à peu, emancipées, ou bien elles furent composées en dehors du théâtre et étaient, dès leur naissance, des compositions indépendantes. Jenko les composait ou bien suivant le style de l'ouverture italienne ou bien en phantaisies libres. De parmi elles, énumérons les ouvertures «Aleksandar», «Djido», «Kosovo», «Milan» et «Srpkinja» (La Serbe).

En tant qu'il faisait des progrès dans la musique vocale, aussi bien dans la technique que dans l'expression, il développait aussi sa musique de scène et ses compositions instrumentales. Ses factures formale et technique se perfectionnaient sans cesse. Des points de vue mélodique, rhythmique et harmonique, il devenait toujours plus vigoureux, plus expressif, plus riche. C'est ce qui augmentait surtout lorsqu'il se mit à puiser dans le folklore musical serbe qui lui fournissait beaucoup d'inventions nouvelles et qui influençait surtout la variété des motifs de sa musique. Il perfectionna sensiblement son instrumentation et c'est ce qui prouvait son grand talent. C'est la raison de ce que ses compositions manifestent un coloris extrêmement varié, du point de vue d'instrumentation, et qu'elles sont riches en effets musicaux surprenants, évoqués par des combinaisons spirituelles des instruments particuliers et des groupes d'instruments. Une qualité spéciale de ses ouvertures c'est une sorte de largeur symphonique qui permet de supposer que Jenko aurait pu aborder, avec succès, la composition de musique symphonique, s'il avait disposé des conditions techniques nécessaires. Mais la société et la civilisation serbes de son époque, c'est à dire vers la fin du 19e siècle, n'en possédaient pas encore et, de la sorte, Jenko n'avait pas d'occasion d'écrire des symphonies ou des poèmes symphoniques, comme il n'arrivait point à écrire des opéras. Ces domaines n'etaient pas encore accessibles au public théâtral et aux exécutants serbes d'alors.

Quant au style, Jenko s'était orienté, au commencement de son activité de compositeur, vers les débuts du romantisme où il y avait encore des influences du classicisme. De ce point de départ, il se développait graduellement, au fur et à mesure qu'il s'approchait à son point de maturité et qu'il subissait certaines influences. Il passa les différentes phases du romantisme et s'éleva, dans sa période finale, au romantisme tardif et aux débuts du néoromantisme. C'est ce que prouvent quelques-uns de ses chœurs et, davantage encore, ses ouvertures de date plus récente, ainsi que la musique de «Pribislav i Božana». Alors, ce fut après 1890, il atteignit l'apogée de son développement individuel, de plus, il avait rendu possible, par son activité, l'entrée et l'influence des orientations nouvelles du style, en

Serbie. Les débuts de son œuvre de compositeur, eux surtout, manifestent de différentes influences étrangères, celles de C. M. v. Weber et de Gluck, ainsi que celles de Schubert, de Smetana, de Wagner et d'autres maîtres de la musique de l'Europe Occidentale. Il va de soi que Jenko acceptait des influences surtout quant à la technique et à la forme de composition, à l'instrumentation et à d'autres facteurs de nature technique, et qu'elles touchaient beaucoup moins le mode d'expression. Dans l'expression musicale, it répugnait les influences étrangères et se formait son mode d'expression à lui, sa propre langue musicale manifestant les typiques mondes sentimentaux slovène, serbe et slave, ainsi que les traits caractéristiques de sa propre personnalité. C'est ce qui a donné à ses compositions la valeur artistique qui les préserve de l'oubli, et c'est aussi la raison de ce que beaucoup d'elles sont restées vivantes jusqu'aujourd'hui. Il va de soi que leur technique correspond aux circonstances d'alors et qu'à présent il faudrait les accomoder à la technique moderne et aux exigences de l'orchestre moderne. Ce sont aussi les compositions de nombreux compositeurs célèbres d'autrefois qui ont eu, de cette façon, leur résurrection. Il faudrait donc moderniser les compositions de Jenko, surtout ses ouvertures, afin que la valeur de leur art puisse s'épanouir et afin qu'elles deviennent accessibles au public moderne.

L'idéologie de Jenko, mentionnée ci-haut, l'orientait de même à des buts musicaux qui lui correspondaient. Jenko s'efforçait à réunir les peuples slaves aussi dans le domaine de la musique. C'est ce qu'il tentait à réaliser par le choix des textes et par la compilation des programmes de concert. Ce n'étaient pas les auteurs slovènes ou serbes qui v figuraient à exclusivité, mais il leur joignait toujours aussi des compositeurs ou des poètes croates, polonais, tchèques ou des auteurs des autres nationalités slaves. Il était donc conséquent dans son orientation panslaviste. Celle-ci reflète d'une manière significative dans ses efforts de compositeur. Il tendait vers un style musical yougoslave qui devrait, peut-être, passer, un jour, à un style musical slave. Il manifestait ses buts en donnant à ses œuvres de l'empreinte slave, il y employait des motifs de la musique populaire de différents peuples slaves, surtout du slovène et du serbe qu'il connaissait le mieux. Il poursuivait donc des buts qui étaient privés de réalité et qui pourraient même nuire au développement indépendant de l'esprit des différents peuples slaves, si l'on arrivait à les réaliser. En effet, ils manquaient de toute base réelle, de même que les buts politiques de l'idéologie panslaviste étaient absolument irréels. A l'époque où Jenko atteignait l'achèvement de son art, ils étaient déjà surannés, on s'était persuadé qu'ils étaient irréalisables. Toutefois, l'idéaliste Jenko y tenait toujours, et il leur resta fidèle jusqu'à sa mort. En dépit de l'irréalité de ses efforts, il faut souligner que Jenko était la personne la plus respectée du Midi slave, et qu'il s'efforçait à réaliser la connaissance mutuelle de la musique des peuples slaves, surtout de ceux du sud. Lorsqu'il ne s'agissait pas de cet imaginaire style musical

yougoslave, Jenko eut même des succès, et il a beaucoup contribué à l'échange musical dans la civilisation yougoslave. Il n'y avait que deux autres compositeurs qui poursuivaient les mêmes buts, c'étaient les Slovènes Franjo Serafin Vilhar-Kalski et Risto Savin (Friderik Širca). Celui-là s'était voué à la musique croate, et ressemble à cet égard à Jenko. Il s'efforçait à comprendre l'esprit de la musique populaire croate et à l'introduire dans sa propre musique. Mais son importance est loin de pouvoir se mesurer avec celle dont Jenko jouissait parmi les Serbes. Son œuvre restait de côté, puisqu'il était le contemporain du grand compositeur croate Ivan de Zajc qui dominait dans la musique croate d'alors. Savin, enfin, n'avait qu'effleuré l'idéologie de Jenko, en introduisant dans ses opéras, au style néoromantique, des motifs de la musique populaire des différentes branches des Slaves du sud.

Jenko était compositeur slovène et serbe. Son importance pour la musique slovène consiste dans le fait d'avoir introduit, chez les Slovènes, le romantisme musical à l'époque où leur musique cherchait à devenir indépendante et quittait, provisoirement, ses fondements traditionnels, pour retourner à eux plus tard, après avoir atteint son but, et pour se joindre, de nouveau, au monde musical de l'Europe Occidentale d'où, en effet, elle avait pris son origine, et qui avait déterminé, à travers les siècles, toute la vie musicale des Slovènes. L'œuvre musicale de Jenko était, autour de l'an 1860, un apport frais et modèle à la jeune musique slovène qui était alors à son état de naissance; elle lui servait d'impulsion pour son développement et l'influençait, en effet, dans ce sens-là. Plus tard, lorsque son activité se déroulait parmi les Serbes, Jenko n'apportait qu'une part très modeste à la musique slovène. Celle-ci eut un développement rapide et considérable vers la fin du siècle passé. Elle avait atteint une ample étendue par des compositeurs tels que Nedvěd, Anton Foerster, Benjamin et Gustav Ipavec et Fran Gerbič, romantiques tous ensemble, et vers 1900, par les premiers auteurs néoromantiques tels que Risto Savin, Gojmir Krek, Anton Lajovic et Emil Adamič. En dépit de l'ampleur et de la qualité de l'œuvre de ceux-ci, les compositions de Jenko gardèrent leur actualité non seulement du point de vue national, mais aussi du point de vue artistique.

Ce fut Jenko, en effet, qui avait mis les fondements à la musique serbe, c'était lui qui avait développé le romantisme et l'avait amené au degré qui permettait aux compositeurs serbes Stevan Mokranjac et Josif Marinković d'établir leur activité et, ensuite, à la musique moderne de faire son entrée en Serbie. Il avait créé d'excellentes pages de musique vocale, il avait pris part au développement du chant soliste en Serbie et avait fourni les premiers exemples de musique instrumentale et d'opérette dans la musique serbe. Celle-ci avait reçu de lui, avec ses fondements, de même son orientation de style et la variété de sa technique. Il influençait, de la manière, la consolidation des aspirations musicales de Mokranjac et de Marinković, disciples de Kornelije Stan-

ković, idéologue du nationalisme serbe dans la musique. Ces idées-ci furent suivies par Jenko, lui aussi, qui toutefois y gardait sa manière à lui. Jenko élargissait leur portée, en appuyant ainsi la réalisation de cette idéologie qui, par Mokranjac et par Marinković, envahissait la musique moderne serbe et s'y est maintenue jusqu'à présent.

L'importance de Jenko est donc visible surtout dans la musique serbe, et on la rencontre moins dans la musique slovène, bien que, là aussi, elle ne soit pas insignifiante. Mais son activité y fut d'une durée trop restreinte pour avoir pu faire de Jenko le personnage dirigeant du romantisme musical en Slovénie. Il le fut en Serbie et il l'est resté même après l'apparition et après les succès de Mokranjac et de Marinković. A vrai dire, Jenko n'était pas révolutionnaire. Il n'apportait pas des aspects nouveaux sur la création musicale, aspects qui auraient pu influencer le développement de la musique européenne. Mais il était un artiste qui avait apporté à la musique serbe ce qu'elle ne connaissait pas encore, au début de la seconde moitié du 19e siècle. Par ses efforts, il y avait rendu possible l'entrée du romantisme, il favorisait son essor et établit les fondements de l'époque moderne. Bien qu'il n'ait pas contribué des révélations à la technique de composition, à la forme et au style, il était, tout de même, dans un certain sens, un révolutionnaire de la musique serbe. Et en tant que des compositeurs, au service de leur respective musique nationale, ont de l'importance, dans un sens très général, pour le développement de la musique européenne, Jenko y a apporté sa part. Car la musique du monde n'est, enfin, que le produit de la musique particulière de toutes les nations, bien qu'elle soit définie par des singuliers génies musicaux dont l'origine nationale n'a pas d'importance. Jenko n'a pas été un homme de la sorte, mais il est un compositeur qui a encouragé le développement de la musique auprès d'un peuple, auprès du peuple serbe. A cet égard aussi, il a acquis des mérites qui lui assurent une place très importante dans l'histoire de la musique slovène, mais surtout de la musique serbe.

Jenko excellait aussi dans la réproduction musicale. Son activité de maître de chapelle a fortement influencé l'évolution du chant slovène et, d'une manière plus ample encore, celle du chant serbe, il a favorisé même toute la réproduction vocale. Par son activité de chef d'orchestre du Théâtre National de Belgrade, il a posé les fondements de la réproduction instrumentale serbe et il a facilité son perfectionnement à l'epoque moderne de la vie musicale de Serbie.

L'activité de Jenko était donc très variée. Elle l'était trop pour qu'il eût pu toujours garder la qualité de ses œuvres. Il dépendait des circonstances qui exigeaient de lui beaucoup, en envisageant les besoins immenses et le manque presque total de spécialistes. On peut donc conclure que Jenko a été le produit typique de son propre talent et du milieu où se déroulait son activité. Il s'y accomodait, il restreignait ses aspirations d'artiste, bien qu'elles demandassent un essor plus haut et des domaines de composition musicale où, vu l'état des choses, il ne réussit jamais à mettre

à l'épreuve son talent. Si le sort avait planté Jenko dans un autre milieu qui ne l'aurait pas obligé à tant de restrictions et qui lui aurait permis l'approfondissement de son métier, il aurait sans doute donné des œuvres assez différentes. Malgré cela, sa musique manifeste, en général, des qualités incontestables et elle reste importante des points de vue historique et artistique.

Les résultats de l'activité de Jenko ont sensiblement retenti aussi dans notre siècle. Le déclin de ses efforts qui appartenaient à une des époques les plus significatives de la musique serbe, arrivait au moment où de nouvelles manières de vue firent leur entrée en Serbie. C'est la musique moderne qui y pénétrait et l'idée qui accompagnait Jenko pendant toute son activité allait se réaliser: la musique serbe mit à s'élever au niveau de la musique européenne, sans perdre ses particularités spécifiques. Ce fut Jenko aussi qui y avait attribué sa part. Il avait ainsi accompli sa tâche et fini son rôle. Il est resté vivant même alors où son activité au domaine de la musique serbe avait cessé.

I M E N S K O K A Z A L O

Adamič, Emil
172, 265
Aleksandar (Obrenović)
222
Alešovec, Jakob
214
Andrejević, Toša
146
Aristotel
257
Aškerc, Anton
62

Bach, Alexander
26, 32, 50, 278
Bach, Johann Sebastian
169, 263
Bajić, Isidor
201, 202, 203, 213
Balabin, Vil.
62
Balakirev, Mili
215
Ban, Matija
162, 245
Barlé, Janko
105, 130
Beaumarchais
196
Beethowen, Ludwig van
15, 16, 82, 169, 263
Belar, Leopold
94, 95, 96, 105

Benevic
50
Beranič, Davorin
74, 75, 76, 77, 78, 80
Berić
162
Berlioz, Hector
16, 169, 219, 263
Binički, Stanislav
208
Blaznavac, Milivoje Petrović
181
Bleiweiss, Janez
60, 65, 66, 71, 86, 90, 98, 99, 100, 101, 119, 159, 161
Blodek, Vílém
82, 209
Blum, Friedrich
197
Bogdanović, Živojin J.
147, 233
Bogišić
213
Borodin, Aleksander
16, 215
Borštnik, Ignacij
21
Bošković, B.
108
Bošković, Jovan
173, 174, 178, 188, 213, 217
Brahms, Johannes
16
Brežnik, Pavel V.
86
Bril, Vaclav
31
Brzak, Dragomir
207
Bugarski, J. A.
230
Burian, Václav
105
Bušetić, Todor
249, 250

Caspar, C.
50
Cegnar, Franc
57
Chopin, Frédéric
16, 263
Cimbrić
127, 132
Colloretto, Viktor
94, 105
Cui
215
Cvek, Leopold
21
Czansky
102

Čadež, Marijan
17
Čajkovski, Peter Iljič
16
Čižek, Dragutin
126

Debussy, Claude
16
Deskašev, Stevan
124, 125
Dimić, Pera
148
Dimitrijević, Spiro
197
Djordjević, Vladimir
108, 118, 162, 172, 173, 174, 216, 225, 230
Djordjević, Jovan
180, 182, 199, 200
Djurković, Nikola
16, 155, 191, 192, 193, 195
Dobrinović
201
Dobrovoljc, Fr.
86
Dolar, Nikolaj
17
Dolinar, Luka
18, 41, 55
Dolžan, Jernej
74
Donizetti, Gaetano
192, 196, 197, 198, 216
Doubek, Hugo
207
Dragutinović, Djoka
237

Drechsler, Josef
198, 217
Dregert, Alfred
78
Dugan, Franjo
269
Dvořák, Antonín
16, 203, 263, 266
Dvořáček, Jan
50

Eisenhutha, Gjuro
119
Engelman, Leon (Nožarjev)
66
Erjavec, Fran
29, 31, 32, 33
Erkel
202

Fabian (Fabjan), Josip
93, 94, 95, 96, 128
Fekonja, Andrej
100
Finžgar, Franc Saleški
211, 217
Fleišman, Jurij
18, 41, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 91, 93, 264
Foerster, Anton
81, 82, 83, 95, 96, 97, 101, 102, 104, 124, 214, 264, 265, 270
Förchtgott, A. Bohaboj, v. Tovačovský
50, 51, 53, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118
Franke, Ivan
21

Gallus, Jakob Petelin
17
Gerbič, Fran
104, 185, 264, 265, 270, 277, 278, 279
Gentiluomo
45, 125
Glinka, Mihael
16, 210
Globočnik (Globozhnik), Anton
26, 27, 31
Glonar, Jože
69
Gluck, Christoph Willibald
192, 262, 263
Goethe, Johann Wolfgang
257
Goldoni, Carlo
94
Govekar, Fran
85
Grabnar (Grabner), Jurij
23
Grafenauer, Ivan
69
Grčić, Jovan
197, 198, 205, 206

Hajdrih, Anton
94, 264
Hardy, Alfred Lloyd
72, 73, 86
Haydn, Mihael
78, 82
Heine, Heinrich
206
Hellmesberger, Josef
45, 53, 108, 109, 110
Hermet, Guido
52
Horejšek, Vaclav
115, 126
Höffer(n), Janez Berthold
17
Hranilović, Jovan
201, 202
Hribar, Ivan
21, 29, 40, 43, 54, 57, 65, 70
Hristić, Stevan
266
Hubad, Matej
154, 217, 277, 278, 279
Huilička, Alojz
117
Huyn
102

Ilič, Dragutin J.
208

*

Ipavec, Benjamin
56, 58, 62, 72, 91, 93, 94, 104, 192, 214, 265
Ipavec, Gustav
91, 265
Ivanišević, Jovan
248, 249

Jakšić, Djura
157, 158, 162
Janežič, Anton
32, 57, 59, 60
Janković, Gavra
138
Jarnović, Ivan Mane
16
Jeftić, St.
208
Jelovšekov, J. T.
49
Jenko, Andrej
22
Jenko, France
23, 273, 278
Jenko, Josip
76, 77
Jenko-Kepic, Marija
22
Jenko, Simon (Šmonca, Šimen)
22, 31, 32, 33, 36, 56, 57, 58, 64, 67, 68, 72, 73, 86, 103
Jevtić, Stevan
Joanović (Jovanović), K.
50
Jovanović, Jovan, Zmaj
118
Jovanović, Milan A.
202, 230
Jovanović, M.
116, 173
Jurčič, Josip
23
Jurtela, Andrej
72, 73

Kačić, A.
48
Kalan, F.
188
Kalan, Pavel
66, 105, 131, 132, 135, 176
Kalandra, A. J.
50
Kalauz, Alojz
230
Kalik, Spiro
118, 148, 154, 164, 172, 183, 188, 236, 237
Kant, Immanuel
197
Karadžić, Vuk Stefanović
52, 234
Kepic, Marija
22
Kersnik, Janko
132
Kham, Janez
32
Kimovec, Franc
28, 75, 76, 77, 78, 80, 273, 278
Kirilović, D.
216
Kloss(e), J. T.
50
Knez, Anton
36
Koblar, Fran
52
Koch (Kuhać), Fr.
119
Kollár, Jan
234
Kolovrat-Krakovský
52
Komenský, Jan Amos
257
Konjović, Petar
224, 226, 266, 270, 271
Koseski
58
Kostić, Laza
117, 213, 214, 217
Koželj, Slavko
130, 134, 225
Krančević, Dragomir
146, 147, 184
Krek, Gojmir
77, 78, 80, 81, 82, 83, 176, 265, 277, 279
Kuhač
17, 269

Kujundžić, Milan
144, 152, 227, 230, 246
Kukuljić
214
Kuzmanović, Kuzman
137

Lajovic, Anton
265
Lazarević, St.
188
Lecocque, Alexander Charles
213
Lenarčič, Janez
23
Lenoch, J.
50
Legat, Jernej
44
Levec, Fran
69, 100, 101, 242
Levstik, Fran
26, 58
Linhart
93
Lisinski, Vatroslav
17, 19, 56, 61, 266
Liszt, Franz
16
Lončar, Dragotin
68, 86
Lukačić, Ivan
16
Lžičar, Slavoljub
116, 119

Maksimović, Aksentije
16, 191, 192, 193
Maletić, Djordje
180
Mandelc, Valentin
31, 47
Mandrović, Adam
182
Manojlović, Kosta
128, 154, 175, 176, 244, 266
Mantuani, Josip
29, 52, 85, 108, 118, 131, 188, 266
Marinković, Josif
12, 148, 153, 166, 171, 186, 203, 205, 213, 242, 250, 251, 252, 253, 265, 266, 267
Markovičko
201
Massenet, Jacques
192, 196, 197
Mašek, Gašpar
18, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 56, 64, 91, 192, 258
Mašek, Kamilo
18, 39, 56, 58, 59, 62, 63, 78, 91, 264
Meden, Ivan
70, 97
Melher
139, 148
Mendelssohn-Bartholdy, Felix
192
Mencinger, Janez
32, 36
Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Beer)
192, 196, 198
Mihajlo, knez
161, 172
Mihevec, Jurij
17, 39, 40
Mijatović, Čedomir
225, 247
Milan (Obrenović), M.
135, 172, 222, 225, 231
Milanova, Dragojla
93
Milčinski, Alojz
191
Milojević, Miloje
162, 163, 164, 175, 194, 266, 267, 271, 272, 273, 279
Milojković, Kosta
233
Miloš (Obrenović)
52
Milovanović Draga Dj.
139
Milovuk, Milan
122, 127, 132, 229, 230
Mokranjac, Stevo,
v. Stanojević
12, 128, 140, 141, 142, 145, 147, 148, 152, 153, 154, 164,

165, 166, 170, 171, 173, 175, 176, 182, 186, 201, 203, 205, 233, 238, 242, 244, 249, 250, 252, 253, 265, 266, 267
Molnar
182
Moniuszko, Stanislav
16
Morfidis-Nisis, Aleksander
213
Morfill, W. R.
72, 73
Mozart, Wolfgang Amadeus
93, 196, 197, 210, 216
Murko, M.
86
Musorgski, Modest Petrović
16, 91, 203, 215, 263, 266

Nedvěd, Anton
52, 71, 91, 101, 102, 104, 105, 264, 265
Nenadović, Ljubomir
245
Nigrinova, Avgusta (Vela)
186, 187, 211, 217, 273, 274, 275, 278
Nikolić, Atanasij
190
Nolli, Josip
93
Novak, Janez Krstnik
17, 40, 192
Novaković, Stojan
231
Nožarjev (glej Engelman Leon)

Obrenović, Aleksander
222
Obrenović, Milan M.
126, 135, 181, 199, 231
Obrenović, Miloš
52
Odavić, R. J.
217
Offenbach, Jacques
213, 214, 216
Omerza, Mihael
17
Ostojić, Tihomir
172

Paču, Jovan
213, 234
Padovec, J.
56
Pavlović, Raja
124, 125
Peleš, Djordje
185
Perger, R.
52
Pešić
140, 146
Peteln, Andrej
23, 38
Peters, Ed.
78
Petrik
149
Petrović, Dragutin K.
162, 213, 237, 238
Petrović, L.
207
Pfeifer, Viljem
98, 99, 105, 131, 133, 134, 135
Pirnat, Makso
22, 23, 29, 85
Plavec, Gabrijel
17
Platon
247, 257
Plemenčić (Orlović), G.
199
Podobnik, Marko
23, 38
Pokorný, Dragutin
184, 188
Polše, Martin
31
Popović, Gjura
154
Popović, Mita
162
Poš, Izak
17
Potočnik, Blaž
18, 41, 55
Pozden, Adolf
117
Poženčan, v. Ravnikar Matej
Prelovec, Zorko
275, 279

Premrl, Stanko
79
Preradović, Petar
162
Prešeren, Francé
58, 61, 62, 63, 194, 259
Prijatelj, Ivan
30, 36, 46, 48, 49, 52, 105
Procházka, Vaclav
95, 96
Ptačovský, F.
50

Radičević, Branko
162
Radulović, Joco
233, 234
Rakuša, Fran
22, 28, 29, 52, 57, 108, 118, 125, 135, 188
Ravnikar, Matej, v. Požen čan
21
Reš, Dragutin (Antonije)
16, 179, 180, 181, 182, 183, 188, 191, 192, 193
Ricci, Luigi
38, 43, 44, 52, 192, 258
Rihar, Gregor
18, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 52, 56, 60, 79, 82, 91, 258
Rimski-Korsakov, Nikolaj
16, 91, 203, 215, 263, 266
Ristić, Jovan
181
Rossini, Gioacchino
192, 196, 197
Rousseau, Jean Jacques
257

Sachsen-Meiningen
102
Sarno-San Dionisio Giorgio de
249
Savić, Žarko
210
Savin, Risto, v. Širca, Friderik
265, 269
Savnik, Karel
47
Schantl, Jurij
102
Schiller, Friedrich
Schinzl, J.
102
Schubert, Franz
16, 78, 79, 94, 262
Schumann, Robert
16, 263
Schwegel, Josip, v. Žvegelj
Schwentner, L.
176
Sehter, Simon
45, 108, 173, 174
Simonič, Franc
130, 134
Sinico, Francesco
38, 44, 258
Skerlić, Jovan
125, 158, 176, 207, 234
Slodnjak, Anton
29, 32, 36
Smetana, Bedřich
16, 203, 222, 223, 262, 263, 266
Smole, Andrej
62
Smudja (Smuća), Jovan
142
Stanković, Kornelij
12, 19, 45, 61, 108, 109, 110, 111, 117, 121, 122, 141, 142, 147, 149, 150, 153, 155, 157, 164, 171, 173, 174, 175, 204, 215, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 242, 243, 244, 249, 250, 252, 266, 267
Stanojević, Ilija
208
Stergar, Angela
93
Stigeli
197
Stojanović, Steva, v. Mokranjac
Stojšić, Joca
233
Stöckl, Anton
214
Stolz
198

Strakoš
93
Stritar, Andrej (Viteslav)
39, 52
Stritar, Josip
26, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 46, 52, 68, 85, 89, 90, 95, 100, 101, 102, 104, 135, 194, 216, 242
Strossmayer, Josip Juraj
57
Strozzi, Ferdo
119
Sundešić, Jovan
162

Šafarik, Janko
231
Šaj, Dragutin
119
Šapčanin-Popović, Milorad
162, 207
Šavnik
68
Ševčik Jedovnický, Fr. Br.
53
Šević, M.
176
Širca, Friderik, v. Savin, Risto
Šlezinger, Josif
16, 155, 190, 191, 192, 193, 195, 198
Štěpanek
93
Špun, V. M.
57
Šram, Stevan
148
Štur, Ludovit
234
Šubic, Jurij
89
Šumarević, Svetislav
176, 182, 187, 188, 190

Talich, Vaclav
279
Thun, Leo
24
Todorović, Stevan
122, 125, 128, 137, 144, 145, 147, 149, 150, 183, 230, 233, 235, 237, 238, 239, 246
Toman, Lovro
50, 57, 103, 104, 131, 161
Tomandl, Mihovil
108, 111, 113, 117, 118, 119, 279
Tomažovic, J.
62
Topalović, Mita
117
Tovačovský, Arnošt Bohaboj, v. Förchtgott
50, 51, 53, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118
Trček (Terček), Karol
22
Treffz, Henriette
45
Trstenjak, Davorin
34, 93, 95, 105, 188, 278
Tuczek, Leopoldina
45
Tušek, Ivan
31, 32

Urban, Josef
53

Valenta, Vojteh
94, 96, 97, 119, 124, 214
Valjavec, Matija
32
Valtrović, Mihajlo
245
Vasić, Vladimir
157, 162
Vavken, Ana
278
Vavken, Andrej
21, 75, 76, 77, 103, 131, 134, 135, 278
Vavken, Evgen
131, 132, 134, 135, 278
Vencajz, Josip
31, 32, 49, 52, 57, 69, 70, 85

Verdi, Giuseppe
16, 94, 216
Veselý, Emil
50
Veselinović. Janko
207, 208
Vest, Marija
62
Vidic, Franc
93, 94
Vilhar-Kalski, Fran Serafin
17, 268
Vilhar, Miroslav
18, 41, 56, 57, 61, 72, 91, 264, 268, 269
Vincenzo, E. dal Torso
52
Vodnik, Valentin
62, 70

Wagner, Richard
16, 91, 169, 219, 223, 262, 263
Weber, Carl Maria von
192, 222, 223, 262
Wiesner-Livadić, Karlo Juraj
53
Wurzbach, C.
52

Zabukovec, Jakob
94
Zajc, Ivan pl.
17, 119, 172, 214, 269, 270
Zamoyski
52
Zarnik, Valentin
31, 32, 33, 46, 47, 98, 99, 105
Zdenczay, Ernestina
72
Zmaj, v. Jovanović, Jovan
162, 173, 176
Zorman, Aleš
26
Zupan, Jakob
17, 40, 192
Zupan, Tomo
68, 86
Zupanić, Niko
73, 86

Žvegelj, Josip, v. Schwegel
32

DR. DRAGOTIN CVETKO — DAVORIN JENKO — OPREMA MILAN MIHELIČ — ZALOŽIL SLOVENSKI KNJIŽNI ZAVOD V LJUBLJANI — ZA ZALOŽBO MIŠKO KRANJEC — NATISNJENO MARCA 1955 — TISK TISKARNE LJUDSKE PRAVICE V LJUBLJANI

Narodna in univerzitetna knjižnica - Ljubljana

NARODNA IN UNIVERZITETNA
KNJIŽNICA
COBISS: 8223284
00000176979

Dr. D. CVETKO

DAVORIN JENKO

ko se je uveljavil tudi kot skladatelj.

Izdal je med drugim obširno monografijo o slovenskem skladatelju Ristu Savinu (1949), za Srbsko akademijo znanosti in umetnosti pa je obdelal življenje in delo Davorina Jenka. Ta znanstveno napisana knjiga je izšla med muzikološkimi izdajami beograjske Akademije leta 1952.

Pričujoči spis o Davorinu Jenku nikakor ni zgolj slovenska izdaja v Beogradu izšle srbske študije, marveč je popolnoma predelana, marsikje razširjena in izpopolnjena monografija, namenjena širšim vrstam slovenskega izobraženstva. Dr. Cvetko sodi, da je Davorin Jenko dovolj značilna in zanimiva osebnost iz preteklosti naše glasbe in utegne zanimati slehernega, komur naša kulturna tradicija pomeni kaj več. Piscu se je posrečilo, da je s širokimi prijemi in v prijetnem esejističnem slogu obdelal ne samo Jenkovo življenje in glasbeno ustvarjanje, marveč tudi njegovo dobo. Pri tem je segel v družbene in družabne razmere v Ljubljani, na Dunaju, v Pančevu in v Beogradu — povsod, kjer se je skladatelj himne ›Naprej, zastava Slave‹ duhovno in umetniško oblikoval in kjer je s svojim glasbenim delom — bodisi produktivnim bodisi organizacijskim — pomagal širiti in poglabljati glasbeno in s tem tudi splošno kulturo.

Tako je nastala knjiga, ki jo bo s pridom prebral vsak, kogar zanima preteklost naše kulture, — temelj, na katerem gradimo tudi danes.

BIOS

ZBIRKO »BIOS« JE SLOVENSKI KNJIŽNI ZAVOD NAMENIL BRALCEM, KI ŽELE OBOGATITI SVOJO KNJIŽNICO S POUČNIMI KNJIGAMI TRAJNE VREDNOSTI. V TEJ ZBIRKI BODO IZHAJALI ŽIVLJENJEPISI DOMAČIH IN TUJIH PISATELJEV, UMETNIKOV, ZNANSTVENIKOV IN VELIKIH DRŽAVNIKOV, MEMOARSKI SPISI, ZNAMENITE ZGODOVINSKE MONOGRAFIJE IN POTOPISI TER DRUGA PODOBNA DELA, KI RAZŠIRJAJO IN POGLABLJAJO POGLEDE V ČLOVEŠKO ŽIVLJENJE.

L. 1955 BODO IZŠLE V ZBIRKI »BIOS« NASLEDNJE KNJIGE:

DR. DRAGOTIN CVETKO:
»DAVORIN JENKO« — SPIS O SKLADATELJEVI DOBI, ŽIVLJENJU IN DELU;

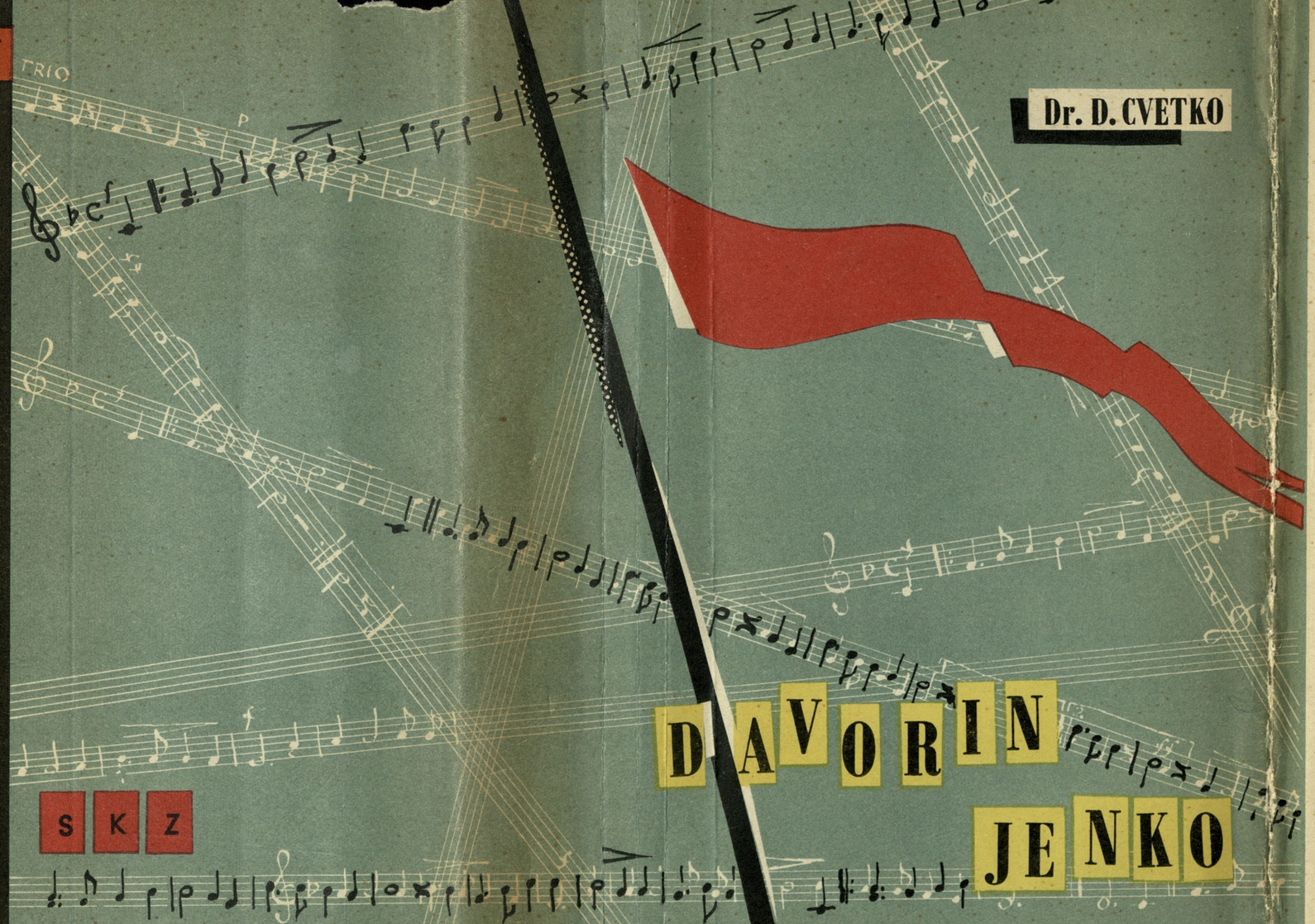
TIBOR MENDE:
»BURMA SREDI DVEH SVETOV« — POTOPIS;

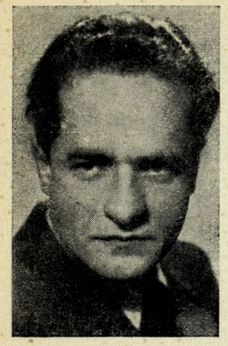
BENJAMIN PLATT THOMAS:
»ABRAHAM LINCOLN« — ŽIVLJENJEPIS;

AXEL MUNTHE:
»SAN MICHELE« — MEMOARSKO DELO V NOVEM PREVODU VLADIMIRA LEVSTIKA.

POSAMEZNE KNJIGE TE ZBIRKE BODO PRIMERNO ILUSTRIRANE.

TEHTNA VSEBINA, SKRBEN TISK IN OKUSNA OPREMA UVRŠČAJO KNJIGE IZ ZBIRKE »BIOS« MED STANDARDNA DELA SLOVENSKE POUČNE KNJIŽEVNOSTI.





Dr. Dragotin Cvetko, pisec življenjepisne študije o skladatelju Davorinu Jenku, je redni profesor za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Z dosedanjim znanstvenim delom se je uvrstil med najbolj znane muzikološke pisce v Jugoslaviji in si pridobil ugled tudi v zunanjem svetu. Med drugim je član International Society for Musical Ressarch v Baslu in sodelavec raznih tujih, zlasti angleških znanstvenih časopisov.

Dr. Cvetko je že pred vojno priobčeval v naših revijah razprave in članke, ki obravnavajo glasbeno pedagoška vprašanja in zgodovino glasbe, nadalje študije o domačih in tujih skladateljih, muzikološke prispevke in glasbene kritike. V zadnjih letih se je zlasti ukvarjal z raziskovanjem starejše slovenske glasbe. Izdaten je njegov delež v prvi slovenski ›Zgodovini glasbe‹, pripravlja pa obsežno zasnovano zgodovino glasbe pri Slovencih od začetka do danes. Dr. Cvet-

400.-

7.-

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
M
I 153 858
196900168
COBISS