

ZGODOVINA GLASBE NA SLOVENSKEM • III
Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918



FILZOFSKA
FARULTETA

ZGODOVINA GLASBE NA SLOVENSKEM • III

Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918



29,90 €



<http://zalozba.zrc-sazu.si>
<https://knjigarna.uni-lj.si>

ZGODOVINA GLASBE NA SLOVENSKEM
III



Založba ZRC



ZGODOVINA GLASBE NA SLOVENSKEM

III

Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918

Uredila

Aleš Nagode

Nataša Cigoj Krstulović



Avtorji prispevkov

Aleš Nagode

Primož Kuret

Nataša Cigoj Krstulović

Špela Lah

Darja Koter

Nejc Sukljan

Lidija Podlesnik Tomášiková

Jernej Weiss

Gregor Pompe

Matjaž Barbo

Urša Šivic

Vesna Venišnik Peternej

Maruša Zupančič

Simona Moličnik

Znanstvena založba Filozofska fakultete in Založba ZRC

Ljubljana 2021

Zgodovina glasbe na Slovenskem III Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918

Uredila: Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović

Avtorji prispevkov: Aleš Nagode, Primož Kuret, Nataša Cigoj Krstulović, Špela Lah, Darja Koter, Nejc Sukljan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Jernej Weiss, Gregor Pompe, Matjaž Barbo, Urša Šivic, Vesna Venišnik Peternej, Maruša Zupančič, Simona Moličnik

Recenzenta	Vjera Katalinić in Mojca Kovačič
Oblikovna zasnova	Brane Vidmar
Prelom	Aleš Cimprič
Slikovni material na platnicah	Saša Šantel, Koncil slovenske glasbe. Olje na platnu (Wikimedia Commons).
Lektorica	Irena Hvala
Izdala	Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in ZRC SAZU, Muzikološki inštitut
Založila	Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (zanjo Mojca Schlamberger Brezar, dekanja) in Založba ZRC (zanjo Oto Luthar, direktor)
Tisk	Birografika Bori d. o. o.
Naklada	300 izvodov
Cena	29,90 EUR

Prispevki v knjigi so nastali v okviru raziskovalnega programa P6-0004 *Raziskave slovenske glasbene preteklosti* (2, 7, 9, 10, 12, 16), raziskovalnega programa P6-0111 *Folkloristične in etnološke raziskave slovenske ljudske duhovne kulture* (13) in raziskovalnih projektov J6-9386 *Pritok glasbenikov na Slovensko v dolgem 19. stoletju – njihov vpliv in integracija* (8, 11, 12, 14, 15, 16) in J6-7180 *Slogovna in kompozicijsko-tehnična raznolikost slovenske glasbe od leta 1918 do sodobnosti v luči družbenih sprememb* (4, 5), ki jih je financirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Izid knjige je podprla Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (z izjemo avtorsko zaščitene gradiva). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except copyright material).

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>
DOI: 10.4312/9789610605270

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=77469699
ISBN 978-961-06-0529-4 (Znanstvena založba Filozofske fakultete)

E-knjiga
COBISS.SI-ID=77381123
ISBN 978-961-06-0527-0 (Znanstvena založba Filozofske fakultete, PDF)

Vsebina

Uvod (<i>Aleš Nagode</i>)	XI
1 Ljubljanska <i>Filharmonična družba</i> 1794–1919 (<i>Primož Kuret</i>)	1
1.1 Začetki.	2
1.2 Po letu 1848.	7
1.3 Nedvédova doba	7
1.4 Zóhrerjeva doba	12
1.5 Zadnje sezone pred prvo vojno.	21
2 Ljubljanska <i>Glasbena matica</i> (<i>Nataša Cigoj Krstulović</i>)	25
2.1 Program društva.	26
2.2 Zbiranje in objavljanje ljudskih pesmi ter založniška dejavnost	28
2.3 Šola.	32
2.4 Pevski zbor in koncertna dejavnost	33
2.5 Prizadevanja za orkestralno glasbo in za ustanovitev konservatorija	36
2.6 Podružnice <i>Glasbene matice</i> v Novem mestu, Gorici, Celju, Kranju in Trstu.	39
2.7 Po letu 1918.	41
3 Glasbenogledališka poustvarjalnost v Ljubljani v 19. stoletju (<i>Špela Lah</i>)	45
3.1 Organizacija glasbeno-gledališke dejavnosti <i>Stanovskega</i> oziroma <i>Deželnega gledališča</i> v Ljubljani	46
3.2 Vrhunci poustvarjalne umetnosti gostujočih družb na odru <i>Stanovskega</i> oz. <i>Deželnega gledališča</i>	51
3.3 Kritiški odmevi predstav gostujočih poustvarjalcev na odru <i>Stanovskega</i> oz. <i>Deželnega gledališča</i>	58
3.4 Poustvarjalni delež italijanskih opernih družb	60
3.5 Prve gledališke predstave v slovenskem jeziku in ustanovitev <i>Dramatičnega društva</i>	61

3.6 Slogovna fiziognomija repertoarja <i>Dramatičnega društva</i> po letu 1892	63
3.7 Kritiški odmevi glasbeno-scenskih predstav v slovenskem jeziku po letu 1892	66
3.8 Sklepne misli	67
4 Pevski zbori in glasbena društva (<i>Darja Koter</i>)	73
5 Glasbeno življenje v Trstu in Gorici (<i>Nejc Sukljan</i>)	93
6 Od <i>contredansa</i> in <i>Deutscherja</i> do salonskega kola in četvorke: skupinski družabni plesi, plesne prireditve in glasba za ples (<i>Lidija Podlesnik Tomášiková</i>)	139
6.1 Zadnji trije deželno-stanovski plesni mojstri v Ljubljani	144
6.2 <i>Vollkommene Tanzschule</i> Georga Linka (Celje, 1796)	147
Menuet v obliki <i>contredansa</i>	148
Angleški <i>contredanse (anglaise)</i>	149
6.3 <i>Contredanses de l'année ...</i>	152
Francoski <i>contredanse (française)</i> in <i>quadrille des contredanse</i>	152
6.4 <i>Deutscher</i>	154
Priredbe <i>Deutscherjev</i> iz Rossinijevih oper za <i>Stanovsko gledališče</i>	157
Izvirni ljubljanski <i>Deutscherji</i> za <i>Reduto</i> in <i>Mestno strelišče</i>	158
6.5 Plesne prireditve	160
<i>Plesavnice (redute)</i> v dvorani <i>Stanovskega gledališča</i> , <i>Redute</i> in <i>Mestnega strelišča</i> v Ljubljani	160
Plesi v <i>Kazini</i> in <i>Kolizeju</i>	163
Potujoči plesni mojstri v Ljubljani v 30. in 40. letih 19. stoletja	164
Salonska plesna glasba iz zbirke muzikalij Jožefine Terpinc	164
Pustni plesi v trških naseljih	165
Društvene družabne prireditve po letu 1861	166
Prosta zabava in ples v <i>Narodni čitalnici</i> , <i>Mestnem domu</i> in hotelu <i>Union</i>	168
Različne sestave orkestrrov za ples	168
Učitelji plesa v Ljubljani po letu 1861	169
Trst kot kraj delovanja prvega slovenskega učitelja plesa	170
6.6 <i>Slovenski plesalec</i> (Trst, 1893) in <i>Moderni plesalec</i> (Gorica, 1904) Ivana Umeka: prva plesna priročnika v slovenskem jeziku	171
Četvorka	172
Hrvaško salonsko kolo	174
Izvirno salonsko kolo <i>Slovan</i> Ivana Umeka kot prvi slovenski ples	175
Mazurka	177
Izvirni <i>Slovanski valček</i> Ivana Umeka	177
<i>Hrvaško salonsko kolo</i> v <i>Narodnem domu</i> v Ljubljani v izvedbi članov pevskega zbora <i>Glasbene matice</i>	178

	»Kolo von David« v izvedbi ljubljanske <i>Društvene godbe</i> (<i>Vereins-Kapelle</i>), 1905	179
	Zaplet pri določanju prvenstva za slovenski ples.	180
	Društvene plesne šole	180
7	Učenje glasbe in institucionalizacija glasbenega pouka (<i>Nataša Cigoj Krstulović</i>)	193
	7.1 Pred letom 1850.	194
	<i>Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole</i> v Ljubljani in zasebno poučevanje glasbe.	194
	Začetki šole <i>Filharmonične družbe</i>	197
	7.2 Po letu 1850.	199
	Zborovsko petje v čitalnicah in na šoli <i>Glasbene matice</i>	199
	Pouk solopetja, violine in klavirja na šolah ljubljanske <i>Filharmonične družbe</i> ter <i>Glasbene matice</i> – širjenje ljubiteljske meščanske glasbene prakse	202
	Pouk pihal in trobil – pot do izobraževanja orkestrskih glasbenikov.	205
	Nemške glasbene šole v Mariboru in Ptuju ter podružnice šole ljubljanske <i>Glasbene matice</i> v Novem mestu, Gorici, Celju, Kranju in Trstu.	206
	7.3 Začetek 20. stoletja	209
	Prizadevanja za višjo raven glasbenega izobraževanja	209
	Začetek delovanja konservatorija <i>Glasbene matice</i> leta 1919 – izhodišče razvoja za poklicno glasbeno delo.	211
8	Češki glasbeniki na Slovenskem (<i>Jernej Weiss</i>)	217
	8.1 Kulturno-politične razmere v čeških in slovenskih deželah v 19. stoletju	217
	8.2 Češko-slovenski kulturni stiki v 19. stoletju	218
	8.3 Češki glasbeniki v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem	220
	8.4 Glasbenoorganizacijsko delovanje čeških glasbenikov v glasbenih ustanovah na Slovenskem v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja	221
	8.5 Glasbenoustvarjalno delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja	223
	8.6 Glasbenopoustvarjalno delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja	224
	8.7 Glasbenopedagoško delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja	226
	8.8 Glasbenopublicistično delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja	228
	8.9 Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem v 19. in na začetku 20. stoletja	229

9	Slovenska operna ustvarjalnost v 19. stoletju (<i>Gregor Pompe</i>)	233
	9.1 Nacionalno operno gledališče in nacionalna opera – vzpon slovenskega provincialnega meščanskega gledališča	233
	9.2 »Nacionalna« vprašanja	243
	9.3 Žanrska vprašanja	247
	9.4 Od »predopernih« del k nacionalni operi	251
	9.5 Od nacionalne opere h glasbeni drami	265
	9.6 Slogovni in kvalitativni preskoki	283
10	Katoliška cerkvena glasba v 19. stoletju na Slovenskem (<i>Aleš Nagode</i>)	293
	10.1 Cerkevna glasba slovenskih dežel v prvi polovici 19. stoletja in predcecilijanski reformni načrti	293
	10.2 Začetki reforme cerkvene glasbe pred razmahom cecilijanstva	297
	10.3 Cerkvenglasbena ustvarjalnost predcecilijanskega časa	302
	10.4 Cerkevna glasba na Slovenskem v času cecilijanstva	306
11	Slovenska večglasna ansambelska in zborovska pesem 19. stoletja (<i>Matjaž Barbo</i>)	319
	11.1 Slovensko zborovstvo in zborovstvo na Slovenskem	319
	Romantični navdih, nacionalna prebujanje, prosvetiteljski zanos	319
	Zborovska ustvarjalnost znotraj uveljavljenih institucij	321
	Prenos slovenske ljudske glasbe v zborovsko ustvarjalnost	322
	11.2 Slovensko zborovstvo se prebujanje	324
	<i>Slovensko društvo</i> in petje »grlic« kot odmev pomladi narodov leta 1848	328
	<i>Naprej</i> in odmev petja slovenskih študentov na Dunaju	333
	Nemško pevsko omizje	335
	11.3 Čitalnica: Slovensko zborovsko petje se predstavlja	342
	<i>Narodna čitalnica</i> v Ljubljani	343
	Čitalnice se množijo	345
	11.4 Slovensko zborovstvo se organizira: Pevska društva in zveze	347
	<i>Glasbena matica</i>	347
	Naslon na ljudsko ustvarjalnost	348
	Društveno organiziranje in ustvarjalni razmah	349
12	Pesem za glas in klavir na Slovenskem v 19. stoletju (<i>Aleš Nagode</i>)	367
13	Ljudska in ponarodela pesem (<i>Urša Šivic</i>)	385
	13.1 Odnos do ljudske pesmi in zbiralne akcije	386
	13.2 Vzroki za ponarodevanje	392
	13.3 Ponarodele pesmi	394
	13.4 Priredbe ljudskih pesmi	396

14	Orkestralna glasba na Slovenskem od ustanovitve	
	<i>Filharmonične družbe do 1. svetovne vojne (Vesna Venišnik Peternelj)</i>	401
14.1	Začetki simfonične ustvarjalnosti na Slovenskem	402
14.2	Nove možnosti po letu 1848.	408
14.3	Doprinos ostalih društev	413
14.4	Prvi slovenski simfoniki	416
14.5	Slovenska ustvarjalnost v evropskem kontekstu	420
15	Razvoj komorne glasbe na Slovenskem (<i>Maruša Zupančič</i>)	427
15.1	Izvajanje komorne glasbe na Slovenskem	428
15.2	Komorna poustvarjalnost za zidovi samostanov na Slovenskem	436
15.3	Skladanje komorne glasbe na Slovenskem	439
16	Klavirska glasba (<i>Nataša Cigoj Krstulović</i>)	467
16.1	Pred letom 1850	468
	Variacije in priredbe plesnih skladb <i>Deutscher</i> za klavir	468
16.2	Po letu 1850	472
	Valčki, polke in kadrilje za zasebno muziciranje	472
	Variacije na ljudske ter ponarodele pesmi	477
16.3	Konec 19. in začetek 20. stoletja	481
	Klavirske miniature	481
	Klavirske skladbe, objavljene v reviji <i>Novi akordi</i> (1901–1914).	483
16.4	Po letu 1914	487
17	Pomen glasbene revije <i>Novi akordi</i> (<i>Simona Moličnik</i>)	491
17.1	Uvod	491
17.2	<i>Novi akordi</i> od I. do VII. letnika (1901–1909).	494
17.3	<i>Novi akordi</i> od IX. do XIII. letnika (1910–1914)	501
17.4	Skladateljski krog in kompozicijski dosežki drugega obdobja	509
17.5	Kaj je zmogla glasbena publicistika?	512
17.6	Sklep	515
	Bibliografija	523
	O avtorjih	544
	Imensko kazalo	547



Uvod

S tretjo knjigo se zgodovinska pripoved o glasbi na Slovenskem osredotoča na dolgo 19. stoletje. S tem zajema prelomni čas, v katerem so se temeljito preoblikovale osnove družbene ureditve in kulturnega življenja, ki sodoločajo tudi našo sedanost. V obravnavanem času so filozofske ideje razsvetljenstva dozorele v politične programe, ti pa v mrežo dogodkov, ki so postopno erodirali v stoletjih izoblikovano zgradbo evropske politične in kulturne ureditve. Kot mogočen vzmah ga na eni strani omejujejo napoleonske vojne, prvi spopad, v katerem sta se neločljivo povezala spopada ideologij in imperialnih ambicij vodilnih evropskih sil. Evropo je pahnil v dve desetletji izmenjujočih se silovitih vojaških spopadov in kratkih premirij, ki so jo kljub vojaški zmagi »starega« za vedno spremenili. Na drugi strani pa ga omejuje 1. svetovna vojna, v kateri so se zopet z vso silovitostjo sprostile nakopičene politične in družbene napetosti preteklega stoletja. Njen konec je prinesel dokončni razpad starega sveta in Evropa se je še enkrat zbudila v odčarani svet sodobnosti, z novimi možnostmi, izzivi ter političnimi in družbenimi nasprotji.

Oblikovanje zgodovinske pripovedi o času, kjer je na vseh ravneh političnega in kulturnega življenja ne samo sobivalo, ampak se dejavno spopadalo »staro« in »novo«, je vedno zahtevno. Najprej zato, ker je »novo« 19. stoletja še vedno ključni temelj našega, sodobnega sveta, vgrajeno pa je tudi v zgodovinopisno tradicijo, ki je formirala naš ustaljeni pogled na preteklost. Zgodovinopiščeva objektivnost in sposobnost za historistično opazovanje preteklosti je zato vedno na preizkušnji, saj sodobne samoumevnosti hitro zakrijejo dejansko podobo

preteklosti, ki jo kažejo zgodovinski viri. Na drugi strani pa sobivanje nasprotnojuočih si družbenih in kulturnih opredelitev ter njih nenehno spreminjajoči se preplet onemogoča enostavne, črno-bele interpretacije zgodovinskega dogajanja, ki so tako ljube površnemu sodobnemu času.

»Staro« v naši pripovedi je dediščina, s katero je današnje slovensko ozemlje stopilo v 19. stoletje. Bilo je prej manj razvit kot bogat del velike imperialne države, ki v razvojnem pogledu ni sodila med razvitejše evropske države. Naseljevalo ga je prebivalstvo, ki je v stoletjih izoblikovalo svojstveno »večkulturnost«, v kateri so se v pisane pokrajinske kulture spajali elementi različnih regionalnih kultur. Splošno sprejeta diglosija, pri kateri je bila na slovenskem etničnem ozemlju slovenščina vsakdanji sporazumevalni jezik, nemščina pa jezik izobraženstva in višjih ravni sporazumevanja, je delu prebivalstva, ki je to potreboval, omogočala premoščanje omejenosti na (pre)majhno govorno območje slovenskega jezika. Prebivalstvo se je čutilo povezano z različno razvitim hierarhičnim sistemom identitet, ki je segal od lokalne (vas, fara ali mesto ipd.), prek razvite pokrajinske zavesti (Kranjci, Štajerci, Korošci ipd.), do zavesti o pripadnosti cesarstvu, ki se je odražalo predvsem v spoštovanju vladarjeve osebe iz habsburške rodbine, pa najsi je bil cesar Svetega rimskega cesarstva ali pozneje avstrijskega oz. avstro-ogrskega cesarstva.

Politični sistem države je temeljil na monarhičnem absolutizmu, ki je spodbujal centralizacijo države in postopno ukinjal vse sledi nekdanje deželne avtonomije. Njegova osnovna naravnost je bilo stremljenje k nespremenljivosti. Le vladar je imel pravico predlagati in uveljavljati spremembe, medtem ko so bile pobude za reševanje odprtih družbenih in gospodarskih vprašanj, ki so prihajale od spodaj, večinoma prezrte, nezaželene ali celo odkrito preganjane. Pomembno vlogo pri delovanju države je imela avstrijska katoliška cerkev. Tudi po jožefinskem obdobju je ostajala trdno v rokah vladarja, nenazadnje zaradi materialne odvisnosti, pa tudi zaradi nadzora nad izbiro kandidatov za vodilna mesta v cerkvi. Ob pastoralnem delu je bila njena naloga tudi ideološko utemeljevanje absolutističnega političnega ustroja države in družbene ureditve nasploh. Tesna povezava med cerkveno in državno organizacijo se je kazala zlasti na podeželju, kjer je bil župnik pogosto edini zastopnik države pri mnogih pomembnih vprašanjih, npr. organizaciji in nadzoru šolstva, ali celo razglašanju in pojasnjevanju državnih predpisov. Konzervativna zasnova izobraževalnega sistema in kulture

nasploh je stremela h gospodarskemu utilitarizmu. Pismenost in negovanje domačega jezika sta bila namenjena predvsem verski in nraavstveni vzgoji državljanov ter izobraževanju za boljše gospodarjenje, ki se je odražalo v boljši donosnosti različnih gospodarskih dejavnosti in s tem večji ekonomski moči države.

Vendar se tudi ta patriarhalni svet ni mogel izogniti viharju sprememb, ki so prinašale »novo«. Politični pritisk absolutistične oblasti je za nekaj desetletij uspel zadržati prodiranje liberalnih idej v politični sistem in konsenzualno ideološko podlago družbenega življenja. Ni pa se mogel izogniti spremembam v gospodarskem ustroju države. Tudi današnje slovensko ozemlje je – čeprav počasneje kot nekatere druge dele cesarstva – zajela druga, industrijska revolucija. Tehnološke novosti, zlasti sorazmerno hitra gradnja železniškega omrežja in drugih prometnih poti, pa tudi bližina Trsta, ki je postal ključno avstrijsko okno v svet, so odprle nove možnosti za razvoj. Gospodarski razmah je prinesel pritek novih dobrin, ki so spremenile vsakdanje življenje. Nove gospodarske pobude so terjale boljše izobraženo delovno silo, ki so jo sestavljali visoko usposobljeni izobraženci iz razvitejših delov države. Okrepil se je sloj posestniškega in izobraženkega meščanstva, ki je bil izobražen večinoma v večjih urbanih središčih in je tudi svojim potomcem laže omogočal pridobitev visoke izobrazbe. Postopno je prevzemal vodilno vlogo v družbenem in ekonomskem življenju iz rok stare aristokracije, katere posestva so skozi stoletje večinoma postopno propadala in končno prešla v meščansko posest.

Novi sloj je bil nosilec pomembnih političnih in kulturnih sprememb. Ni naključje, da se je revolucionarnost pomladi narodov leta 1848, ki je med drugim prinesla tudi program Zedinjene Slovenije, pokazala predvsem med študenti, ki so študirali na univerzah v Gradcu in na Dunaju. Prizadevanja za uveljavitev temeljnih demokratičnih sprememb, ki so se že uveljavile v mnogih najuspešnejših evropskih deželah, so poganjali mladi izobraženci, ki so iskali boljše in bolj enakopravne možnosti za družbeno uveljavitev v svetu toge stanovske ureditve. Meščansko izobraženstvo je bilo od začetka stoletja tudi najpomembnejši pobudnik kulturnega življenja, kar se odraža v številnih umetniških in znanstvenih društvih, ki jih je ustanavljalo in materialno podpiralo. Njihova dejavnost je v kulturnem življenju popolnoma nadomestila usihajočo cerkveno reprezentanco in na Slovenskem že sicer skromno razvito aristokratsko mecenstvo. S svojo ambicijo doseči in preseči raven plemiškega kulturnega življenja so pomembno

ublažili omejitve provincialnega okolja, katerega premajhno tržišče ni dopuščalo razvoja velikim metropolitanskim centrom primerljive kulturne stvaritve.

Z liberalnimi idejami pa se je na Slovenskem uveljavil tudi nacionalizem. V slovenski glasbeni zgodovini ga prvič srečamo v odporu do francoske okupacije v času Ilirskih provinc, pa tudi v mnenju članov odbora ljubljanske *Filharmonične družbe* (*Philharmonische Gesellschaft*), ki je leta 1817 odklonil izvedbo italijanske kantate v počastitev guvernerja grofa Strassolda, češ da ni primerno, da »nemško« družstvo počasti guvernerja »nemške« province s skladbo na italijansko besedilo.¹ Nacionalno vprašanje je po desetletjih absolutistične uspavanosti nebrzdano bruhnilo na dan v času marčne revolucije leta 1848. V odzivu na sočasna nacionalistična stremjenja nemškega meščanstva in na podobnih idejnih izhodiščih je nastal politični program Zedinjene Slovenije. Z njim je bil prvič definiran obstoj novega naroda, ki naj poveže in preseže nekdanje pokrajinske identitete. V njem so se v prepričljivo politično zahtevo stekle številne ideje, ki so se sporadično pojavljale že nekaj desetletij pred tem. Zahteval je, da se v nov narod povežejo vsi prebivalci Avstrije, ki jih je od severnih in zahodnih sosedov ločil slovanski govor, od jugovzhodnih sosedov pa njihova avstrijska kultura.

Proces delitve do tedaj enotnega prebivalstva na pripadnike novih narodov se ni zgodil čez noč. Zadržala ga je zmaga »starega« in ponovna uvedba absolutizma, ki je za dobro desetletje ustavil politično življenje v Avstriji in s tem prekinil ne le razmah slovenskega nacionalizma, ampak tudi uresničitev velikonemškega liberalnega programa. V skromnem kulturnem delovanju, ki je ostalo edino zatočišče javnega življenja, so prišli do besede različni glasovi. Skrajneži so si na eni strani prizadevali za pripojitev slovenskega prebivalstva k tako ali drugače združenim »Slovanom«, na drugi pa so mnogi (kot npr. predniki Huga Wolfa) želeli čim prej pozabiti svoj slovenski izvor in iskati boljše življenje kot del velike združene nemške nacije. A zgodovinski viri najmanj povedo o bolj ali manj tihi večini, ki je bila še vse do konca 19. stoletja zadovoljna s staro, domačijsko, večkulturno Avstrijo. Morda so bili navdušeni nad večjo vlogo slovenskega jezika v vsakdanjem življenju ter so kot ustvarjalci prispevali k njegovi vsak dan bogatejši literaturi. A le redki so se zavzemali za kaj več od kulturne avtonomije slovensko govorečega prebivalstva Avstrije pod habsburškim žezlom.

Obnovitev ustavnega življenja leta 1861 je prinesla ponovno poglobljanje nasprotij. Pomemben razmah slovenskega nacionalizma je prineslo taborsko

gibanje, ki je nacionalno idejo populariziralo med širšimi družbenimi sloji. Pritiski nove, nemško-liberalne politike državne vlade v 70. letih so poglobili odpor do državnega ustroja, ki ni upošteval kulturnih potreb slovensko govorečega prebivalstva. Slovensko nacionalno gibanje je v zadnjih treh desetletjih avstro-ogrskega cesarstva s širjenjem svojega vpliva in dejavnosti dobivalo vse večjo moč. Kazala se je v političnih zmagah na lokalnih in deželnih volitvah ter nastajanju nacionalno sloveniziranih deželnih in novih, vseslovenskih kulturnih ustanov. Njihovo delovanje je po obsegu in kakovosti doseglo, včasih pa celo preseglo delovanje starejših »večkulturnih« ustanov. V slednjih je zato pogosto prišlo do nacionalne polarizacije. Mnoga, ki se niso prilagodila novim razmeram, so izgubila slovenske člane in postala nemška društva (npr. ljubljanska *Filharmonična družba*), druga so se postopno poslovenila (npr. *Muzejsko društvo za Kranjsko*). V 1. svetovno vojno je prebivalstvo slovenskega ozemlja stopilo kulturno razdeljeno. Na eni strani je bila iz leta v leto številčnejša nacionalno ozaveščena slovenska večina z ekspanzivno, vendar še vedno nedograjeno nacionalno kulturo, ki pa si svojega obstoja še vedno večinoma ni predstavljala zunaj avstrijskega državnega okvira. Na drugi strani pa je bila nemška manjšina, ki je bila notranje politično razdeljena na redke militantne velikonemške nacionaliste in tiste politično zmerne Nemce, ki se niso mogli vključiti v nacionalno izključujoče slovenske politične in kulturne organizacije.

Zasnova tretjega zvezka Zgodovine glasbe na Slovenskem želi naslikati čim bolj celovito podobo glasbenega življenja v tem politično, gospodarsko in kulturno prelomnem času. Podobno kot prva znanstvena zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem se posveča vzporednemu opazovanju glasbenega življenja in komplementarne skladateljske ustvarjalnosti. Pri tem pa se poskuša izogniti pastem, v katere se je pod pritiskom kulturnopolitičnih zahtev in duha svojega časa velikokrat ujelo slovensko glasbeno zgodovinopisje 20. stoletja. V mislih imam, žal, še danes implicitno prisotno nacionalizacijo glasbene zgodovine, ki zgodovinska dejstva o osebnostih in njihovih delih izbira, ureja in presoja na podlagi koncepta nacionalne kulture, izpeljanega iz bolj ali manj zavestno in odkrito aplicirane »Blut und Boden« ideologije.

Pričujoča knjiga želi svoje opazovanje utemeljiti na zavedanju, da se je glasbeno življenje na Slovenskem v 19. stoletju odvijalo na v zgornjih odstavkih kratko prikazanem kompleksnem ozadju kulturnih identitet. Posledično moramo

pri opazovanju glasbene ustvarjalnosti upoštevati, da ni vsaka izvirna, na današnjem slovenskem ozemlju v preteklosti nastala skladba na slovensko besedilo nastala kot »slovenska glasba«, torej kot odsev preddoločenosti ustvarjalnih izhodišč avtorja s »slovensko« kulturo. Mnoga dela 19. stoletja na »slovenska« besedila so ustvarili avtorji, ki so se imeli za Kranjce in v nadrejeni identiteti Avstrijce ali celo »Nemce« (npr. Blaž Potočnik, Gregor Rihar, Kamilo Mašek). Mnoga najpomembnejša glasbena dela so ustvarili priseljeni glasbeniki iz drugih dežel monarhije, zlasti Češke, ki jih je slovensko glasbeno zgodovino pisje brez posebne utemeljitve naturaliziralo (npr. Gašper Mašek, Anton Nedvěd, Anton Foerster). Na drugi strani so mnogi skladatelji, ki so se izoblikovali v okolju slovenskih dežel, s skladbami na nemška besedila dejavno prispevali izključno k nemški glasbeni kulturi (npr. že omenjeni Hugo Wolf). Spet drugi so delovali na obeh straneh. Člani družine Ipavec so bili hkrati junaki nacionalnega preporeka in očarljivci nemških meščanskih salonov, ki so za prijatelje in znance uglasbili marsikatero nemško pesem (Benjamin in Josip) ali poskušali celo uspeli v glasbenih gledaliških nemško govorečega dela Avstrije (Josip).

Podobno, morda celo v večji meri velja za glasbene ustanove, ansamble in posamezne izvajalce, ki so sooblikovali glasbeno življenje. Njihove odločitve so bile v skromnih ekonomskih razmerah slovenskih dežel pogosteje pogojene z eksistencialnim premislekom kot z identitetnim in političnim razporejanjem. Delovanje mnogih ustanov, tudi tistih, ki jih je poznejše slovensko glasbeno zgodovino pisje razglasilo za »nemške«, je bilo skoraj do konca 19. stoletja odprto za sodelovanje slovensko govorečih ali celo odkrito slovensko nacionalno opredeljenih sodeželanov (npr. nastopi Frana Gerbiča na koncertih *Filharmonične družbe*). Motivacijo za redke spore, npr. primer Anton Nedvéda in nasprotovanje *Filharmonične družbe* njegovemu sodelovanju z ljubljansko *Narodno čitalnico*, bi lahko upravičeno interpretirali kot strah pred konkurenco novo nastajajočih slovenskih nacionalističnih društev, ki so starejšim odjedala del že tako skromne kadrovske in finančne osnove za delovanje. Na drugi strani so bile »slovenske« glasbene ustanove (npr. glasbeno gledališče, glasbena šola *Glasbene matice*) v kadrovskega pogledu skoraj do konca opazovanega obdobja življenjsko odvisne od tujih, večinoma čeških glasbenikov, ki so s svojim slovanskim poreklom ustrezali za vzdrževanje politično korektnega videza, vendar se večina nikoli ni naučila govoriti slovensko in so za sporazumevanje z učenci uporabljali predvsem – nemščino.

Zato se poskuša zasnova pričujoče knjige pri opazovanju glasbenega življenja na Slovenskem v 19. stoletju izogniti praksi starejšega slovenskega glasbenega zgodovinopisja ter opazuje glasbeno življenje in ustvarjalnost brez vnaprejšnjih interpretacij, povezanih z identitetno pripadnostjo posameznih osebnosti, društev in ustanov. Ta naloga je zahtevna, saj je z nacionalizmom spodbujeno sovrašтво med nekdanjimi sodeželani v 20. stoletju uničilo dragocene vire, ki bi lahko izrisali stvarnejšo podobo zgodovinskega dogajanja. Val etničnega čiščenja, ki je zajel slovensko ozemlje po 1. svetovni vojni, je poskušal zabrisati sledove za delovanjem »nemških« ustanov (ljubljska *Filharmonična družba*, mariborska glasbena društva) in s tem onemogočil opazovanje njihovega delovanja tudi v času, ko še niso bile nacionalno opredeljene. Na Primorskem je bil obstoj neitalijanskega glasbenega življenja iz zgodovinskih virov skoraj izbrisan v času fašizma. V času okupacije med 2. svetovno vojno je podobna usoda doletela arhivalije slovenskih društev na območju nemške okupacije, zlasti na Štajerskem. Proces je dokončalo čiščenje ostalin razpuščenih meščanskih in katoliških organizacij po 2. svetovni vojni. Naše vedenje o glasbi kulturno živahnega 19. stoletja temelji zato večinoma na skromnih podatkih, ki jih posredujejo javne objave v tiskanih medijih, zbirke drobnih tiskov ter redka, večinoma ljubiteljsko napisana glasbeno-zgodovinska dela.

Širitev pogleda, ki ga prinaša opustitev nacionalističnega sита, prinaša določene spremembe tudi pri do sedaj večinoma povsem ahistorični uporabi geografskega zamejevanja opazovanja glasbe na Slovenskem. V vidno polje vstopa do sedaj prezrta Gorica, ki je bila kot deželno glavno mesto pomembno glasbeno središče zahodne Slovenije. V polnosti se zariše pomen Maribora, ki je opravljal podobno vlogo za severovzhodno Slovenijo. Nenazadnje tudi ni več mogoče prezreti pomena Trsta, ki je bil zaradi velikosti, gospodarske moči in večkulturnega značaja pomembno območje stika med številnimi kulturami med Alpami, Jadranom in Balkanom.

Opustitev prevladujočega nacionalističnega kriterija, ki se je zaradi diglotičnega značaja takratne kulture na Slovenskem izkazal za povsem neupravičenega in brez podlage v zgodovinskih dejstvih, omogoča ideološko neobremenjeno mikrozgodovinsko opazovanje glasbene preteklosti s stališč poslušalca, izvajalca in ustvarjalca. Spremenjeni pogled zapolnjuje tudi vrzeli in odpravlja navidezne asinhronosti z vzporednim razvojem glasbe v drugih evropskih deželah, ki jih

je vedno znova opažalo starejše glasbeno zgodovinopisje. Pred nami se izriše stratigrafsko celovito provincialno glasbeno življenje, ki v ničemer ne zaostaja za drugimi deli tedanje Avstrije. Poslušalec je na Slovenskem lahko spremljal delo izvajalcev, ki so predstavljali širok izbor glasbe, od visoke umetnosti do funkcionalnih zvrsti zabavne glasbe. Obiskoval je glasbena gledališča, ki so z blagim odklonom k »lažji muzi« skrbela za uprizarjanje glasbenoscenskih del v nemškem ali slovenskem prevodu. Na koncertih glasbenih društev je lahko poslušal klasična in sodobna simfonična dela ter občudoval nastope vrhunskih gostujočih virtuozov in orkestrrov. V meščanskih in izobraženskih domovih, pozneje pa tudi na koncertnih odrih je zazvenela komorna in salonska glasba. Lahko je obiskoval nastope in srečanja ljubiteljskih pevskih skupin, ki so gojile zborovsko in ansambelsko pesem v slovenskem in nemškem jeziku. V cerkvi je zazvenela glede na njen ugled različno reprezentativna cerkvena glasba ali pa preprosta cerkvena pesem v nemškem ali slovenskem jeziku. Na plesiščih so se večinoma plesali enaki ali vsaj izredno sorodni plesi, na promenadnih koncertih vojaških in mestnih godb pa igrale podobne skladbe kot v ostalih deželah Avstrije.

Ideološko neobremenjeno opazovanje pa pojasnjuje tudi navidez nenavadno in zvrstno popačeno podobo glasbene ustvarjalnosti na Slovenskem v 19. stoletju. Repertoar vseh glasbenih zvrsti je odseval spreminjajoči se okus večjih glasbenih središč, zlasti cesarske prestolnice. Nova glasbena dela so na Slovensko v začetku stoletja pritekala z osebnimi stiki tukajšnjih glasbenikov, pozneje pa s posredovanjem dobro razvitega sistema glasbenih založb in knjigotrštva. Lokalna ustvarjalnost se je že pred sredino stoletja vedno bolj omejevala na produkcijo, ki je zapolnjevala praznine v kozmopolitski ponudbi glasbenih del. Obsegala je naročena dela za določene reprezentativne priložnosti in skladbe, ki so poskušale vzbuditi naklonjenost poslušalcev z vključevanjem lokalne tematike ali splošno znanega glasbenega gradiva.

V tem kontekstu je začela nastajati tudi glasba na slovenska besedila, ki je ni bilo mogoče dobiti iz tujine in ki je zaradi izuma kamnotiska začela izhajati v cenenih tiskanih izdajah. Zvrstno najzgodnejša je bila funkcionalna glasba, npr. cerkvene in šolske pesmi (Gregor Rihar in njegov krog, Slomškove *Drobtinice*). V času marčne revolucije je nastala prva glasba za meščanske glasbene ljubitelje, zlasti samospevi in vokalni ansambli s klavirsko spremljavo za domače muziciranje (*Slovenska gerlica*). Šele v zadnjih štirih desetletjih se na Slovenskem živeči

skladatelji odločajo za komponiranje estetsko zahtevnejše glasbe, ki pa je še vedno skoraj izključno vokalna. Med to stvaritvijo so prva izvirna glasbenoscenska dela na slovenska besedila, reprezentativna vokalno-instrumentalna glasba z domoljubno tematiko ter izvajalsko zahtevnejše pesmi za različne zborovske sestave, vokalne ansamble ter glas in klavir. Še skoraj vse do preloma iz 19. v 20. stoletje ostaja lokalna glasbena produkcija v stilističnem pogledu del avstrijske glasbe in se od nje loči le po uporabljenem jeziku. Ideja nacionalne glasbe se začne onkraj deklariranega ustvarjanja »narodne« glasbe uveljavljati šele v zadnjih letih obstoja podonavske monarhije z generacijo, zbrano okrog revije *Novi akordi*. A še takrat je bila prej program kot izvedljiv ustvarjalni koncept.

Glede na dinamičnost ustvarjalnih okoliščin v 19. stoletju se je zdelo smiselno pripoved o posameznih glasbenih zvrsteh in žanrih, ustanovah in okoljih, razdeliti na vrste individualiziranih prispevkov. Ti so nujno neenaki, tako po obsegu, ki ga je narekovala celovita predstavitev obravnavanega pojava, kot po notranji zasnovi. Pri tem smo malo sledili načelu, da je nujno razlikovati različno, deloma pa se tudi podrejali, žal, še vedno neenakomerni raziskanosti slovenske glasbene preteklosti. Tej se – čeprav je bilo za nastanek dela opravljenih nekaj ključnih raziskav – ni bilo mogoče popolnoma izogniti. Podobno velja za nekoliko razlikujoče se poglede nekaterih avtorjev na slovensko glasbo 19. stoletja in posamezne pojave znotraj nje. Urednika to interpretacijsko pestrost razumeva kot kakovost in odraz notranje dinamike v slovenski muzikologiji v danem zgodovinskem trenutku.

Aleš Nagode

OPOMBE

- 1 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2. (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 137.



1

**LJUBLJANSKA FILHARMONIČNA DRUŽBA
1794–1919**

Primož Kuret

V glasbeni preteklosti srednje Evrope predstavlja organizirano glasbeno življenje v Ljubljani enkratni fenomen. Ljubljana ni bila nikoli glavno mesto države, marveč le glavno mesto vojvodine Kranjske kot del nekdanje habsburške monarhije. Sledili so si časi večje in manjše avtonomije, ki so včasih omogočali razvoj umetnosti in znanosti. Deželo je opisal že leta 1689 polihistor Janez Vajkard baron pl. Valvasor v mogočnem delu *Die Ehre des Herzothums Krain (Slava vojvodine Kranjske)*. Imela je svojo domačo plast inteligence, ki se je — času primerno — v glavnem posluževala poleg slovenskega tudi latinskega in nemškega jezika. Tako sta nastali proti koncu 17. stoletja v Ljubljani *Academia operosorum (Akademija delavnih, 1693)* in *Academia philharmonicorum, Academia philharmonicorum (Akademija ljubiteljev glasbe)* leta 1701. Podobna združenja so sicer poznali v Italiji in Franciji, v bližnji in širši okolici pa še ne. Tudi v večjih in pomembnejših središčih naše bližnje okolice takšnih združenj še niso ustanavljali. Duša tega dogajanja je bil kranjski patricij in prvi direktor *Academie philharmonicorum* Janez Berthold pl. Höffer (1667–1718). Do svoje smrti je bil »spiritus agens« ter motor združenja in njegove delavnosti. Po njegovi smrti je delo počasi zamiralo in od sredine stoletja dalje povsem zamrlo. Vendar je morala misel na organizirano glasbeno življenje tleti dalje in je čakala le na pravo priložnost, da znova vzplamti.

1.1 ZAČETKI

Vmes se je v evropski glasbi zgodilo marsikaj. Čas baroka je po svojem vrhu z Johannom Sebastianom Bachom in Georgom Friedrichom Händlom izrazil svoje življenjske sile in se počasi izpel. Pojavila se je nova smer in Evropo so preplavljala gesla in nove ideje razsvetljenstva. Na Dunaju se je razcvetela glasbena klasika. Oblika, ki se je kot način muziciranja razširila, je bil godalni kvartet. Majhen, v sebi zaključen krog glasbenikov je bil primerna oblika za vedno bolj pogosto negovanje domačega muziciranja. Prav ta oblika je v Ljubljani povzročila oživitve organizirane glasbene dejavnosti. Nastopila je pod imenom *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*). Spodbudo sta dala leta 1794 ljubljanska meščana, dimnikar in ljubiteljski čelist Karl Moos (1765–1799) ter zdravnik Karl Bernard Kogl (1763–1839). Pridobila sta še dva someščana (Josef Jellemnitzki in Josef Flikschuh) in ustanovili so godalni kvartet. Prva dela, ki so jih izvajali, so bila dela Ignaza Josefa Pleyela, Josepha Haydna in Wolfganga Amadeusa Mozarta ter drugih tedanjih sodobnih komponistov.

Kvartet je nastal iz čistega navdušenja za glasbo, iz veselja nad muziciranjem. Oblika kvarteta je tedaj ustrezala skromnim razmeram v Ljubljani. Po nekaj mesecih dela so se štirje entuziasti odločili, da pritegnejo še druge glasbene ljubitelje. Oktobra 1794 je Kogl poslal pismo, v katerem je izrazil željo, da naj pristopijo še drugi člani, tako »glasbeni poznavalci« kakor »glasbeni ljubitelji«.¹ Prvi kot izvajalci, drugi kot poslušalci. Kot člani so se javili kmalu trgovci, učitelji, duhovniki in obrtniki. Jedro družbe je sprva imelo 15 članov in štiri člane kvarteta. Navdušenje in počastitev sta pomagali k hitremu javnemu nastopu. Prireditve so do leta 1836 imenovali akademije. Program je bil sprva odvisen od kvarteta. Vendar so že prvo akademijo uvedli s »kratko simfonijo«.² Čigava je bila, ne vemo, vendar je bil uspeh velik. Pozneje je program izvajal v glavnem orkester. Družba se je trudila že takoj za nakup potrebnih muzikalij in instrumentov. Tako so kupili notne materiale skladateljev Pleyela, Haydna, Vojtěcha Matyáša Jírovca (tudi Adalbert Gyrowetz, 1763–1850), Ludwiga van Beethovna, Antonia Rossettija (1750–1792) in drugih komponistov. Imena sama že kažejo tudi stilno usmeritev nove družbe, ki se je odločila za takrat aktualne sodobne umetnike. Od ljubljanskih glasbenikov je treba omeniti Čeha Františka Josefa Benedikta Dusíka (1765–po 1817), od katerega je nekaj skladb

ohranjenih v ljubljanski *Narodni in univerzitetni knjižnici*, in Janeza Krstnika Novaka (1765–1833), ki je napisal scensko glasbo *Figaro* za komedijo Antona Tomaža Linhartarja *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Glasbeno usmerjenost družbe kaže v *Narodni in univerzitetni knjižnici* ohranjeni *Musicalien Katalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft* (*Katalog muzikalij Filharmonične družbe v Ljubljani za uporabo zunanjih članov te družbe*) iz leta 1804. Družba je kupovala sodobna dela različnih žanrov, ki jih *Musicalien Katalog* sistematično razvršča v tri poglavja: komorna glasba, cerkvena glasba, klavir. Vsako poglavje je razdeljeno na podpoglavja. Prvo denimo posebej navaja simfonije, uverture, koncerte, serenade, kvintete, kvartete, trie itd. Skupaj je navedenih 239 skladb, med njimi kar 82 simfonij.

Ker je število članov vseskozi naraščalo, je bilo treba družbo konstituirati in izdelati statut. Soglasno so pripravili prvo verzijo z naslovom *Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Laibach* (*Pravila glasbene družbe v Ljubljani*) in ga natisnili leta 1796. Statut je še danes zanimiv dokument, saj kaže dejavnost in organizacijo družbe, pa tudi način dela orkestra, nastope in prireditve. Prvi statut obsega 33 členov, naslednji jih ima samo še 29 in je dokončno določil ime družbe. Naslov se kratko glasi *Statuten der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* (*Pravila Filharmonične družbe v Ljubljani*) s podnaslovom »po statutu iz 1794 predelan in določen 1801«. ³ Razvoj je zahteval, da so statut pozneje še večkrat spreminjali, revidirali ali dopolnili.

Prvi člen statuta iz leta 1801 določa namen družbe: »plemenitenje čustev z izbiro dobrih skladb in oblikovanje okusa z dobro izvedbo v družbinem krogu«. ⁴ Vodstvo družbe je predstavljala direkcija s tremi člani. To so bili direktor in dva predstavnika članov, ki sta zastopala izvajalce in poslušalce. Direkcija je izmed članov izvolila tajnika, izvajalci so izvolili orkestrskega direktorja, vsa družba skupaj pa blagajnika. Statuti so urejevali še delo orkestra in pridobivanje novih članov ter kažejo v marsičem razmerja takratne meščanske družbe. Zabavno deluje danes denimo člen 20: »družba vzame vsakega, od katerega pričakuje, da bo prispeval k namenom družbe in ne bo motil, z zadovoljstvom za člana«. ⁵ Glede žensk je statut določal, da so lahko članice samo glasbenice, ki pripomorejo k namenom družbe. Dovoljeval jim je tudi, da pripeljejo na akademije svojega spremljevalca. Člen 25 pa govori o častnih članih: »tudi tuji glasbeni prijatelji, ki

so s svojimi sijajnimi glasbenimi talenti in zaslugami družbi lahko koristni, bodo lahko postali z zadovoljstvom častni člani«. ⁶

Dejavnost družbe se je sprva omejila na interne nastope za zaprt krog svojih članov. Akademije so bile vsak teden. Družba je dojemala svojo dejavnost najprej kot ljubiteljstvo za relativno ozek, zaprt krog. Šele statut leta 1809 je dovoljeval bolj prost dostop do akademij. Člani družbe so morali materialna sredstva za svojo dejavnost preskrbeti sami. Instrumente in muzikalije je bilo treba kupiti. Tedenske akademije so bile povezane s precejšnjimi izdatki, zlasti ker so kmalu začeli vabiti tuje umetnike in jih ustrezno honorirali. Vse te izdatke so pokrili člani s prostovoljnimi prispevki. Družba je z naraščajočim ugledom pridobivala vedno več članov, saj je bilo prestižno biti član družbe. V začetku 19. stoletja je imela družba 136 članov, ugledne meščane, visoke oficirje, znanstvenike, zdravnike, pisatelje in pesnike, visoke uradnike in duhovnike s škofom na čelu. Obenem je družba skrbela tudi za bolj popularne prireditve. Vožnje po Ljubljanci so bile priljubljena zabava ljubljanskih meščanov. Nanje pa so vabili tudi tuje goste, ki so potovali skozi mesto. Zlasti je bil znan obisk vice admirala lorda Horatia Nelsona in lady Emme Hamilton leta 1800, ki so jima zaigrali neko Haydnovo simfonijo. ⁷ O teh regatah je pisal tudi Valentin Vodnik v *Lublanskih novicah*. Družbo so pritegnili tudi ob izjemnih dogodkih, kot je bil obisk Marije Leopoldine vojvodine Avstrijske Este leta 1801. Njej na čast so 26. julija 1801 izvedli akademijo, kjer so zaigrali v redutni dvorani poleg simfonije in dveh violinskih koncertov še kantato domačega skladatelja Janeza Krstnika Novaka z naslovom *Krains Empfindungen über den Besitz Ihrer k. Hoh. Der verwitweten Churfürstin von Pfalzbayern, Marie Leopoldine, und über das Ende des Frankenkrieges, gesungen zu Laibach, im Heumonde 1801 (Občutja Kranjske ob obisku Vaše cesarske visokosti volilne kneginje-vdove Bavarske in Palatinske, Marije Leopoldine, in ob koncu francoske vojne, izvedena v Ljubljani, v juliju 1801)*. ⁸

Odziv in uspehi družbe v prvem desetletju obstoja so budili samozavest, da so se odločili, da po črki statuta povabijo tudi »tuje glasbene prijatelje« za častne člane. Med prvimi, ki so ga povabili, je bil leta 1800 Joseph Haydn, ki je počastitev rad sprejel in poslal v zahvalo v Ljubljano svojo *Missa in tempore belli*, ki so jo z uspehom izvedli 28. decembra 1800 v cerkvi sv. Jakoba. Uspeh je bil tako velik, da so naslednje leto izvedli še oratorij *Die Schöpfung (Stvarjenje)*. Vendar so bila vmes tudi težka obdobja, ki so jih povzročile francoske vojne. Francozi

so prišli v Ljubljano trikrat: 1797, tega leta je prišel v Ljubljano tudi Napoleon, nato 1805–1806 in leta 1809, ko so ustanovili Ilirske province z glavnim mestom Ljubljana. Vmes je leta 1799 umrl direktor Karl Moos, spiritus agens družbe, nasledil ga je Karel Bernard Kogl. V času Ilirskih provinc je družba ostala zvesta avstrijskemu cesarju in je z delom prekinila, mnogo premožnih in uglednih meščanov se je tudi umaknilo iz Ljubljane. Po padcu Napoleona in Ilirskih provinc je družba leta 1816 obnovila delo. Med drugim je za častnega člana povabila Ludwiga van Beethovna (1770–1827) leta 1819, ki so mu na Dunaju izročili diploma, statut in seznam častnih članov. Beethoven se je zahvalil s pismom 4. maja 1891 in obljubil družbi, da ji bo poslal kakšno svoje novo delo. Do tega pa žal ni prišlo. Pač pa se je v Ljubljani ohranil prepis njegove *Simfonije št. 6 v F-duru, op. 86, Pastorale (Pastoralna)*, z avtorjevimi popravki, ki pa so jo izvedli, še preden so skladatelja izvolili za častnega člana.⁹

Leta 1821 je Ljubljano razburkal kongres *Svete alianse*, ki so se ga udeležili avstrijski in ruski cesar, neapeljski kralj ter vrsta visokih aristokratov in diplomatov iz raznih evropskih dežel. Glavna osebnost je bil avstrijski zunanji minister Klemens knez pl. Metternich-Winneburg zu Bellstein, ki so ga tudi izvolili za častnega člana *Filharmonične družbe*. Avstrijski cesar Franc I. pa se je zapisal v zgodovino s svojim nagovorom ljubljanskim profesorjem:

»Med ljudstvom se širijo nove misli, ki jih ne bom nikdar odobral. Ostanite pri starem redu, ki je še vedno najboljši! Našim prednikom se je pri tem dobro godilo, zakaj se ne bi tudi vam? Ne potrebujem učenjakov, temveč le pridnih državljanov, in tako mi vzgajajte mladino. Kdor meni služi, mora poučevati, kakor jaz ukazujem. Kdor pa tega ne more ali kdor se mi ukvarja in nastopa z novotarijami, ta naj gre, kamor mu drago, ali pa ga dam odstraniti jaz.«¹⁰

V tem času je vodil *Filharmonično družbo* Gašpar Mašek (1794–1873). Glasbeni program je bil bogat tako s koncerti kakor z operami. Zlasti priljubljen operni skladatelj je bil Gioachino Rossini. V naslednjih, mirnejših letih je družba lahko nadaljevala svojo redno dejavnost tudi z novim statutom, ki je predvidel posebne inštrukcije za direktorja, odbor in orkester. Zadnje so natisnili že leta 1805. Po podatkih iz leta 1802 je imel orkester 4 prve in 4 druge violine, 2 violi, 2 čela, 2 oboi, 2 klarineta, 2 flavti, 2 fagota, 2 rogova, 1 klarino, 1 pavke in 1

kontrafagot.¹¹ Koncertna sezona je imela dva dela: od 1. maja do 31. oktobra in od 1. novembra do 30. aprila, brez prekinitve.

V letih po kongresu je imel pomembno vlogo v glasbenem življenju Ljubljane Josef Beneš (1795–1873) kot orkestrski dirigent in violinist. Skupaj z Eduardom Jaëllom (1793–1849) sta leta 1824 v Trstu izročila tudi Nicolòju Paganiniju (1782–1840) diplomo častnega člana *Filharmonične družbe*. Leta 1832 je postal član cesarske kapele na Dunaju. Benešu je pri delu pomagal in si z njim delil zasluge Gašpar Mašek, kapelnik in pevski učitelj. Skupaj z ženo Amalijo Horny Mašek (?–1836) je v sezoni 1826/27 organiziral gledališko sezono z domačimi močmi, ker so *Stanovsko gledališče (Ständisches Theater)* zaradi pomanjkanja denarja razpustili. Vendar je to podjetje tudi Maška obremenilo z dolgovi in že naslednjo sezono so njuno gledališko skupino razpustili. Tretje desetletje obstoja pomeni eno od najtežjih obdobij *Filharmonične družbe*, tako glede števila izvajalcev kot glede odmevnosti njenega dela. Govora je bilo o propadanju okusa. V tem času se je pojavil skladatelj Jurij Mihevc (tudi Georg Micheuz, 1805–1882), ki pa je kmalu odšel na Dunaj in nato leta 1846 še v Pariz.¹² *Filharmonični družbi* je poslal nekaj svojih skladb, njegova posebnost pa je bilo igranje klavirja s komolcem. Med pomembnejšimi gosti so bili violinista Joseph Böhm (1795–1876) in Karol Józef Lipiński (1790–1891) ter pianist Johann Peter Pixis (1788–1874). V 30. in 40. letih je nastopilo v Ljubljani nekaj znanih umetnikov, npr. pevka Maria Teresia Sessi (1796–po 1835), pianistka Leopoldine Blahetka (1809–1885), pevka Franziska Halfinger, violinista Stanisław Serwaczyński in Leopold Jansa (1795–1875), pianistka Anne Herzum, pianist Eduard Jaëll in violinist Alfred Jaëll (1832–1882), violinistki Teresa (1827–1904) in Maria Milanollo (1832–1848). Uveljavili so se nekateri domači izvajalci, npr. Leopold Cajetan Ledenig (1795–1857), in izvedli so nekaj večjih del (Luigi Cherubini, *Requiem*). Pomembno vlogo so imele vojaške kapele, ki so izvajale poleg koračnic in valčkov tudi zahtevnejša dela iz simfonične in operne literature (npr. Giuseppe Verdi). Na koncertih so nastopali domači in tuji umetniki. Niso bili redki koncerti v dobrodelne namene. Leta 1837 je zbor štel 20 pevcev in 23 pevk. Koncertno delo *Filharmonične družbe* pa je v času od 1838 do 1844 v reviji *Carniola* spremljal Leopold C. Ledenig.

1.2 PO LETU 1848

Prelomno leto 1848 je odmevalo tudi v *Filharmonični družbi*, ki je bila pred novimi pretresi: najprej so se reorganizirali šolo. Istega leta je bilo ustanovljeno *Slovensko društvo* in priredilo svoj prvi koncert z deli Blaža Potočnika (1799–1872), Jurija Flajšmana (tudi Fleischmann, 1818–1874) idr. Na drugem koncertu pa je sodeloval že tudi orkester *Filharmonične družbe*, sodelovanje med Slovenci in Nemci je potekalo brez problemov. *Društvo Slovenija* na Dunaju, ki je objavilo program Zedinjene Slovenije, se je obrnilo na *Filharmonično družbo* z dopisom, v katerem je zahtevalo, da le-to izstopi iz zelo ozkega nemškega okvira na Kranjskem in da se konstituira kot prvo slovensko glasbeno društvo. Odgovor *Filharmonične družbe* je ponudbo zavrnil, društvo pa pri svojem predlogu ni vztrajalo. S tem je bil morda zamujen odločilni trenutek, da bi *Filharmonična družba* postala osrednja slovenska glasbena institucija. Kot poseben dogodek so omenjali leta 1848 vstop sina Gašparja Maška, Kamila (1831–1859) v *Filharmonično družbo*. Mladi Mašek je od svoje mladosti zaradi izjemne nadarjenosti vzbujal splošno zanimanje. Na koncertih *Filharmonične družbe* so izvedli vrsto njegovih skladb.

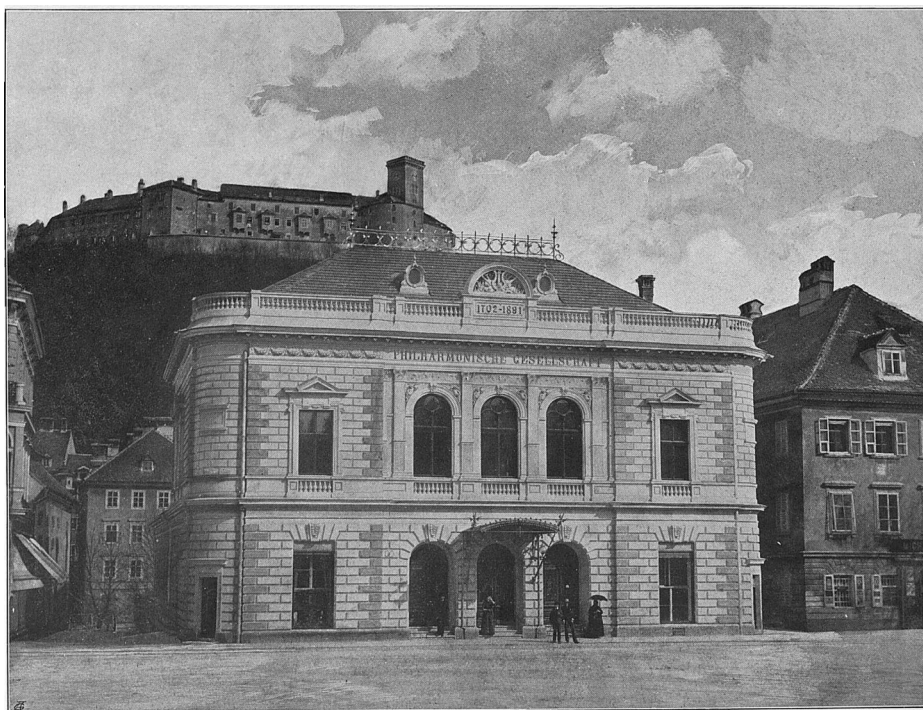
Med priljubljenimi skladatelji te dobe sta bila tudi Jurij Flajšman in Miroslav Vilhar (1818–1871), čigar spevoigra *Jamska Ivanka* je bila deloma izvedena na koncertu 2. maja 1851. Tudi v tem času so pogosto spreminjali statut, število članov se je spreminjalo in prav leta 1848 je bilo najbolj kritično. Pozneje se je stanje izboljšalo. Novo obdobje pa je nastopilo s prihodom Antona Nedvėda (1828–1896) na čelo *Filharmonične družbe*.

1.3 NEDVĚDOVA DOBA

Anton Nedvėd je prišel v Ljubljano iz Prage septembra 1856. Z njim se je začela za *Filharmonično družbo* nova doba. Na noge je postavil moški zbor, se uveljavil kot skladatelj in dirigent. Pomembno pa je sodeloval tudi pri slovenskih glasbenih prizadevanjih. V tem času je glasbeno dogajanje v Ljubljani našlo svoj odmev tudi na Dunaju v glasbenem časopisu *Neue Wiener Musikzeitung* (*Novi dunajski glasbeni časopis*), ki ga je izdajal Franz Glöggl (1796–1872) in je

prinašal glasbene vesti iz raznih avstrijskih dežel. S sezono 1861/62 je skušala *Filharmonična družba* uveljaviti komorne koncerte. Koncerti, kakor jih je v začetku prakticiral Nedvėd, so imeli na sporedu krajša dela, posamezne stavke iz simfonij, pesmi, zборе, arije ipd., kakor je bilo v navadi tudi drugje in kakor je bilo primerno sposobnostim domačih glasbenih sil. Stanje se je začelo v 60. letih polagoma spreminjati, ko je začela družba izvajati simfonije v celoti in skupaj vse stavke. Leta 1862 je takratni tajnik družbe dr. Friedrich Keesbacher (1831–1901) napisal in na svoje stroške izdal zgodovino družbe *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1701 bis zu ihrer letzten Umgestaltung (Filharmonična družba v Ljubljani od leta njene ustanovitve 1701 do njene zadnje preosnove)*, ki ohranja marsikakšen zanimiv podatek. Naslednje leto pa so začela izhajati *Jahres-Berichte (Letna poročila)* o delu družbe. Prav ta poročila so zanimiv vir o družbini dejavnosti, njenem pomenu in vplivu, ki ga je imela v svojem času v Ljubljani pa tudi širše. Prizadevanja in ambicije *Filharmonične družbe* ter njenega glasbenega ravnatelja so še narasle. Pri tem sta ga podpirala uprava in vodstvo družbe. Nedvėd je uvrščal na sporede tudi pesmi v slovenščini. Na rednih koncertih so bile na sporedu predvsem zborovske in solistične točke. Manj je bilo izvedb za orkester. Raven koncertov pa je po mnenju kritikov naraščala in Nedvėd je postal leta 1858 glasbeni ravnatelj družbe. Tega leta so slovesno proslavili 100. obletnico rojstva Valentina Vodnika s popolnoma slovenskim sporedom. Nedvėd pa je nastopal tudi kot pevec. Na sporedih so se začela pojavljati tudi dela sodobnih skladateljev Roberta Schumanna in Richarda Wagnerja. Med najbolj priljubljenimi in velikokrat izvajanimi skladatelji je bil Felix Mendelssohn Bartholdy. Koncerte so popestrila gostovanja tujih (Louis Eller [1820–1862], Eduard Rappoldi [1831–1903]) in domačih (Guido pl. Raab) umetnikov. Vojna s Francijo in Sardinijo leta 1859 je ohromila delo družbe. V dvorani viteškega reda, kjer so običajno prirejali koncerte, so ležali ranjenci in družba je morala prekiniti s koncertno dejavnostjo. Po sklenitvi miru so se razmere izboljšale. Pripravili so se na 100. obletnico rojstva Friedricha Schillerja s slavnostnim koncertom. Izgubljena vojna je prinesla vrsto sprememb: padel je osovraženi minister Alexander baron Bach, oktobra 1860 je cesar z oktobrsko diplomo uredil notranje državnopravne odnose. V začetku 60. let je bila najtrdnjša postavka družbe moški zbor, ki je veliko nastopal. V naslednjih letih so od večjih del izvedli simfonični pesnitvi Wilhelma Tschircha *Eine Nacht auf*

dem Meere (Noč na morju) in *Turnier* (Turnir), Beethovnov *Die Ruinen von Athen* (Atenske ruševine) in Ferdinanda Hillerja (1811–1885) *Die Zerstörung Jerusalems* (Razdejanje Jeruzalema). Nedvéd je pogosto nastopal tudi kot solist; posebno senzacijo je zbudil v Ljubljani violinist Mischka Haufer. Z letom 1861 so začele nastajati po vsem slovenskem etničnem ozemlju čitalnice, *Filharmonična družba* pa je naznanila možnost uvedbe komornih koncertov. Porazno stanje orkestra, ki se je začelo leta 1840 z izstopi članov glasbenikov, se je očitno le počasi izboljševalo. Manjkala je šola za pouk pihal in njihovo pomanjkanje je morala nadomestiti vojaška godba. Zato ni čudno, da je bila vsa teža v prvih letih Nedvédovega vodenja na moškem in ženskem zboru, čeprav je družba na začetku gojila predvsem instrumentalno glasbo. Leta 1862 je v Ljubljani prvič nastopil mladi Josef Zöhrer (1841–1916), ki je imel pozneje pomembno vlogo v



SLIKA 1.1 Stavba *Filharmonične družbe* v Ljubljani (Tonhalle).
(Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana, 1902).

ljubljskem glasbenem življenju. Od leta 1863 je poučeval na šoli *Filharmonične družbe* in nastopal kot solist pianist ter bil nastavljen za učitelja klavirja. *Filharmonična družba* je večkrat organizirala dobrodelne koncerte, v vojnem času tudi za ranjene vojake. Med uspehe so šteli izvedbo Haydnovih *Die Jahreszeiten* (*Letni časi*), ki so bili v Ljubljani izvedeni že tretjič (1822, 1839, 1867). Leta 1868 je Nedvėd zbolel in nadomestil ga je Josef Zöhrrer. Na koncertih so izvedli kar 60 skladb.

Leta 1870 je ves svet praznoval 100. obletnico Beethovnovnega rojstva in svojega častnega člana se je spomnila tudi *Filharmonična družba* z dvema slavnostnima koncertoma, ki ju je vodil Nedvėd. Obletnica je v tisku odmevala in Nedvėdu so priznali velike zasluge za njen uspešen potek. Leta 1871 se je v delo družbe vključil violinist Hans Gerstner (1851–1939) iz Lüdic z izvedbo *Koncerta za violino in orkester* Antonia Bazzinija (1818–1897).¹³ Z njegovim imenom je bil v letih, ki so sledila, povezan velik del ljubljanskega glasbenega življenja. Bil je orkestrski direktor v gledališču, nepogrešljiv v *Filharmonični družbi*, organizator komornih koncertov in uspešen učitelj, ki je med drugim vzgojil violinskega virtuozu Leona Funtka (1885–1965). Bil je tudi zadnji glasbeni ravnatelj družbe ob koncu prve svetovne vojne.

Leta 1872 je oživela misel na gradnjo poslopja za koncerte in šolsko dejavnost družbe. Predlagali so zbiranje sredstev s pomočjo loterije, vendar je prošnjno finančno ministrstvo le deloma podprlo. Za dobitke so se obrnili na razne kronane glave, na glasbene založbe in podjetja. Odziv je bil nenavadno dober, cesarska družina je poslala denar, dunajski dvorni klavirski fabrikant Emil Streicher originalni Mozartov rokopis *Sonate za klavir v F-duru, K. 332 (300k)*, ki ga je njegov ded dobil od Mozartove vdove. Dobitke so nato vložili kot začetni kapital in ta denar v naslednjih letih plemenitili z dohodki od koncertov, darili in volili.

Leta 1872 so ustanovili tudi *Glasbeno matico*, ki je postala z leti pomemben dejavnik v vseh slovenskih deželah, obenem pa je bila konkurent *Filharmonični družbi*. Le-ta je v naslednjih letih nadaljevala po začrtani poti. Koncertni sporedi so postajali vse zahtevnejši, nastopali so domači in tuji umetniki, med njimi glasbenik, organist in učitelj glasbe Theodor Clemens Elze (1830–1895), ki je med drugim uglasbil Prešernovo pesem *Pod oknom* v nemškem prevodu Luize Pesjakove. Bil je bratranec ljubljanskega protestantskega pastorja z istim imenom. Med njegovimi učenci je bil Franjo Serafin Vilhar (1852–1928). Leto 1875

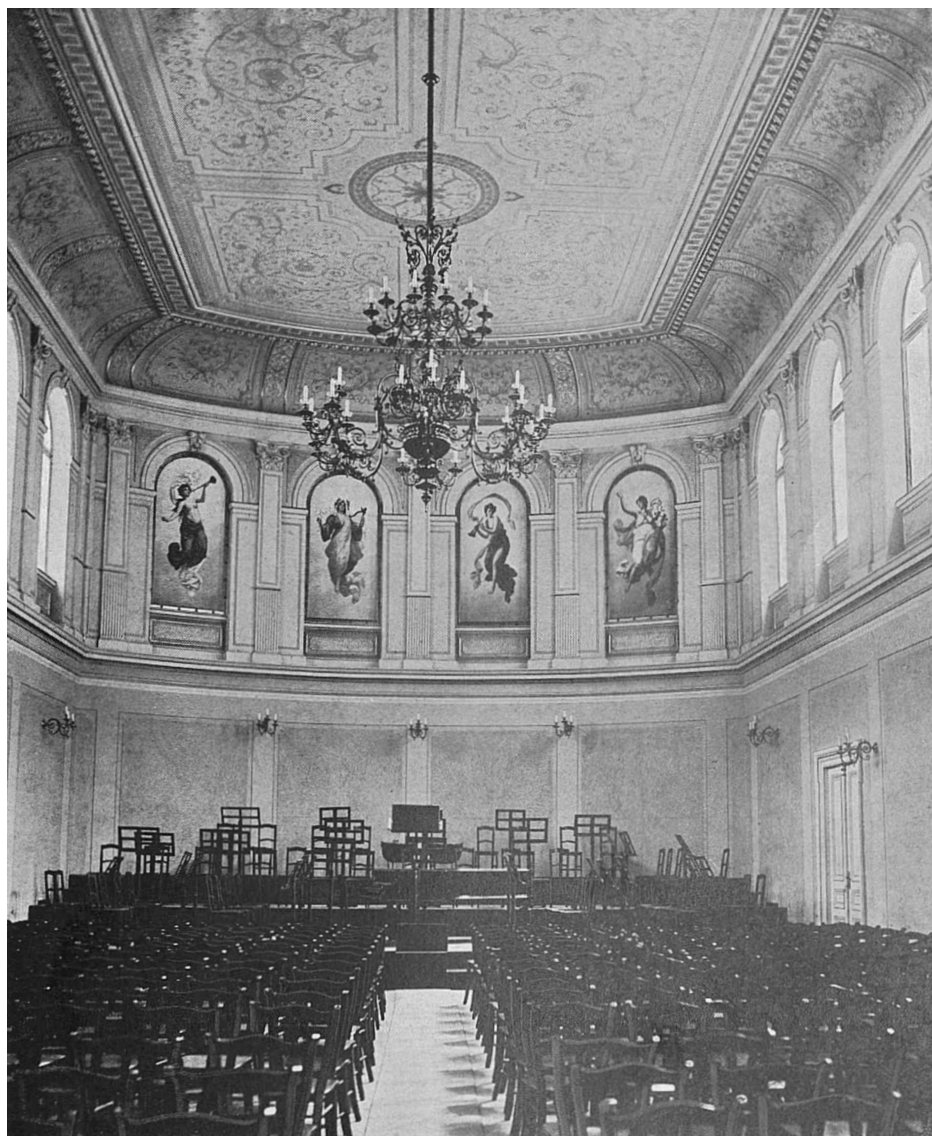
je prineslo ukinitvev *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole (Musikschule an der Normal-Hauptschule)*, ustanovljene leta 1816, oziroma so jo združili z glasbeno šolo *Filharmonične družbe*. Pomemben dogodek je bila pridobitev dovoljenja vojnega ministrstva, da lahko vojaški glasbeniki sodelujejo na koncertih družbe. Družbi in Ljubljani je namreč vedno primanjkovalo pihalcev in trobilcev. Med solisti se je predstavil tudi tenorist Fran Gerbič (1840–1917) z ženo Milko (1854–1933) in Josip Nolli (1841–1902), nadalje tržaški violinist Julius Heller (1839–1902), Zöhrer pa je v Ljubljani prvič igral *Koncert za klavir in orkester št. 1 v e-molu, op. 11*, Fryderyka Franciszka Chopina (tudi Frédéric, 1810–1849). Leta 1877 so slovesno proslavili 175-letnico družbe; na koncertu so Nedvēdu izročili lovorjev venec v zahvalo za njegov trud in dosežke. Med dogodki, ki so umetniško popestrili dogajanje v Ljubljani, je bilo gostovanje violinista Pabla de Sarasateja leta 1877. Njegov nastop je bil prvovrsten glasbeni dogodek. Navdušila sta tudi belgijski čelist Jules de Swert (1843–1891) in njegov klavirski spremljevalec Alfred Grünfeld (1852–1924), ki je pozneje še velikokrat nastopil v Ljubljani. V težkih časih denarnega pomanjkanja se je družba obrnila na kranjsko deželno vlado za subvencijo za glasbeno šolo, kar je vlada zavrnila, odnosno naj bi o tem odločil deželni zbor. Stanje se je izboljšalo v sezoni 1879/80, ko so glasbeno šolo podprli država, dežela in mesto. Leta 1880 je postal deželni predsednik Andrej baron Winkler, prvi in zadnji Slovenec na tem položaju.

Začetek sezone 1881/82 je minil v znamenju proslave ob 25-letnici dela glasbenega ravnatelja Antona Nedvēda. Na slavnostnem koncertu je dirigiral dela Hectorja Berliozja, Schumanna in Wagnerja. Predsednik družbe dr. Friedrich Keesbacher je v slavnostnem govoru poudaril pomen Nedvēdovega dela za *Filharmonično družbo*. Nedvēd je dobil vrsto daril in priznanj, goro telegramov in čestitk. Nedvēd je družbo prenovil, umetniško uredil in dosegel odmevne uspehe. S svojim požrtvovalnim delom med Nemci in Slovenci si je pridobil spoštovanje na obeh straneh. Sezona 1881/82 pa je postala znana tudi zaradi mladega Gustava Mahlerja, ki je postal dirigent v *Deželnem gledališču (Landschaftliches Theater)*. Na koncertu *Filharmonične družbe* je nastopil 5. marca 1882 kot pianist in tudi tu dosegel velik uspeh.¹⁴ Med slovesnejšimi dogodki je bila leta 1883 proslava ob 600. obletnici združitve Kranjske s Habsburžani in Ljubljano je obiskal cesar Franc Jožef I. Avgusta tega leta pa je Nedvēd zaprosil družbo, da zaradi bolezni odstopi kot njen glasbeni ravnatelj in se upokoji. Družba je njegovi prošnj

ugodila. Nedvėd je bil dejaven tudi pri slovenskih organizacijah in bil med ustanovitelji *Glasbene matice*. Komponiral je tudi zборе na slovenska besedila in jih izvajal v *Filharmonični družbi*. Vzgojil je vrsto odličnih učencev, med njimi skladatelja Josipa Pavčiča (1870–1949), znamenitega tenorista svetovnega slovesa Frana Pogačnika Navala (1865–1939) in povsod je užival velik ugled. V slovensko pedagogiko se je zapisal tudi kot avtor prvih slovenskih učbenikov za glasbo.

1.4 ZÖHRERJEVA DOBA

Dunajčan Josef Zöhrer je študiral na Dunaju klavir in kompozicijo. Najprej je služboval v Trstu, v Ljubljani je prvič nastopil 14. novembra 1862, ko je z orkestrom *Filharmonične družbe* igral prvi stavek Mozartovega *Koncerta za klavir in orkester v d-molu, K. 466*. Nastopal je tudi kot čelist. V ljubljanski *Filharmonični družbi* je bil leta 1865 nastavljen za učitelja klavirja, čela, petja, pevskega zbora in harmonije na glasbeni šoli družbe. Sodeloval je pri komornih koncertih in kot klavirski spremljevalec. Leta 1868 je prvič dirigiral tri simfonične koncerte, ker je Nedvėd zbolel. Po Nedvėdovi upokojitvi je postal njegov naslednik na mestu glasbenega ravnatelja in se v naslednjih letih uveljavil kot izvrsten glasbenik, dirigent in tudi kot skladatelj. *Filharmonično družbo* je vodil do leta 1912, ko se je upokojil. V *Filharmonični družbi* je deloval polnih 49 let. Ob Zöhrerju in Gerstnerju se je v tem času uveljavil tudi Gustav Moravec (1837–1916), učitelj klavirja, violine in petja. Na čelu družbe se je tako zbralo več sposobnih mož. Ob njih je imel vidno vlogo zdravnik dr. Friedrich Keesbacher kot predsednik družbe. V Ljubljano je prišel leta 1860 kot praktični zdravnik, kmalu pa je postal primarij v bolnišnici ter deželni sanitetni referent. Hitro se je vključil v delo *Filharmonične družbe*, dal je pobudo za izdajanje letnih poročil ter napisal monografijo o njej in jo leta 1862 izdal v samozaložbi. Na koncertih se je občinstvo navduševalo nad violinistom Františkom Ondričkom (1857–1922), domačo sopranistko Clementino Eberhardt, dunajskim pianistom Emilom Šmietańskim (1845–1886) in violinistom Julijem Hellerjem, gostom iz Trsta. Na sporedih so se vrstila zanimiva dela Chopina in Johannes Brahmsa (1833–1897), ki so ga leta 1885 izvolili za častnega člana. Zlasti Mendelssohn je bil eden največkrat izvajanih skladateljev. Tudi Zöhrer se je predstavil kot skladatelj s svojimi



SLIKA 1.2 Notranjščina stavbe *Filharmonične družbe* v Ljubljani (Tonhalle).
(Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana, 1902).

samospevi. Sin skladatelja Antona Foersterja (1837–1926), Anton Foerster ml. (1867–1915), pa je tudi s koncertom v Ljubljani začel svojo blestečo mednarodno kariero. Leta 1887 so proslavili 100. obletnico rojstva Carla Maria pl. Webra in izvedli nekaj njegovih del. *Koncertno skladbo za klavir in orkester v f-molu, op. 79*, je igrala goriška pianistka, sicer Dunajčanka Lucilla Tolomei Podgornik (1854–1937), ki se je že nekaj let prej predstavila ljubljanskemu občinstvu z izvedbo Beethovnovega *Koncerta za klavir in orkester št. 4 v G-duru, op. 58*, mnogo let pa je uspešno delovala še v Gorici in Trstu. O slovenski glasbi in glasbenih razmerah je tudi pisala v slovenske revije (*Slovanski svet, Ljubljanski zvon*).¹⁵

V noči s 16. na 17. februar 1887 je pogorelo staro *Deželno gledališče* in zemljišče je takoj kupila *Filharmonična družba* v želji, da si tu zgradi lastno stavbo. Ob uspešnem koncertnem delu se je uveljavljala tudi družbina glasbena šola, zlasti ob pohvalnem poročilu inšpektorja Leopolda Alexandra Zellnerja leta 1887. Učitelji na šoli so se sicer večkrat menjavali, toda vodstvo je našlo vedno uspešne zamenjave. Sezona 1889/90 se je začela z oceno prejšnje, v kateri so izstopali koncerti ob 40-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa I. in izvedbe velikih del, kot so bila Mendelssohnova *Antigone (Antigona)*, fragmenti iz Beethovnovega oratorija *Christus am Ölberge (Kristus na Oljski gori)* in Wagnerjevega *Tannhäuserja*. Izjemnega pomena je bila podpora *Kranjske hranilnice (Krainische Sparkasse)* ter subvencije države, dežele in mesta. Decembra 1889 so priredili slovesno proslavo za glasbenega ravnatelja Zöhrerja in koncertnega mojstra Gerstnerja, in sicer za njune zasluge.

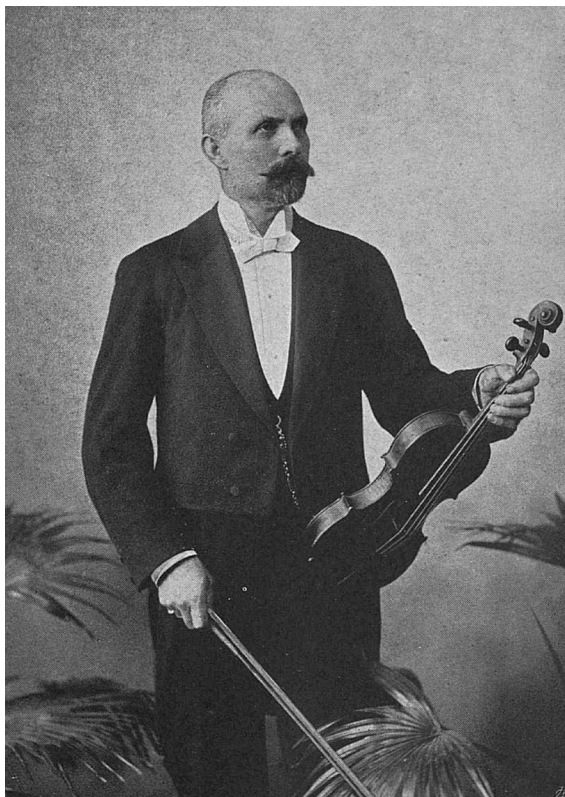
Filharmonična družba je od nastanka nastopala na različnih lokacijah: v gledališki stavbi, v stavbi nemškega viteškega reda, v Auerspergerjevem knežjem dvorcu, zlasti pa v redutni dvorani. Z nakupom zemljišča, kjer je stalo staro gledališče, in s pomočjo *Kranjske hranilnice* se je počasi uresničila želja po lastni stavbi, ki je nastala po načrtih Adolfa Wagnerja leta 1891. Imenovali so jo *Tonhalle* in ob njenem odprtju organizirali glasbeno slavje z angažiranjem dunajskih instrumentalistov ter drugih umetnikov z Dunaja, Celovca, Celja, Maribora in Ptuja. Na prvem koncertu je nastopil predsednik dr. Keesbacher, in sicer s slavnostnim govorom in pozdravom deželnega predsednika barona Winklerja, ki je družbi izročil zlato medaljo cesarja Franca Jožefa I. Leto 1891 je bilo za *Filharmonično družbo* izjemno pomembno – pomenilo je mejnik v njenem razvoju. Slavje ob odprtju nove stavbe je namreč še dolgo odmevalo. Zato so bile tudi

ambicije za naprej velike. Med sezono so pripravili koncert v spomin na 100. obletnico Mozartove smrti, med znanimi umetniki, ki so gostovali v Ljubljani, so bili pianist Emil pl. Sauer, dunajski *Kvartet Rosé*, sedemletni čudežni deček pianist Raoul Koczalski (tudi Georg Armand, 1885–1948). Od večjih del so spet izvedli Haydnov oratorij *Die Schöpfung* (*Stvarjenje*).

Leto 1892 je bilo za Ljubljano pomembno tudi zato, ker je jeseni začelo z delom novozgrajeno *Deželno gledališče*, v katerem so bile tako slovenske kot nemške dramske in operne predstave. Ljubljana je postala v razdobju enega leta bogatejša kar za dve pomembni poslopji, namenjeni kulturi – dobila je koncertno dvorano in gledališče. Prihodnost se je kljub težavam (dolгови, nepopoln orkester, pevski solisti) kazala rožnata v upanju na pomoč dežele, mesta, članov in *Kranjske hranilnice*. Novo sezono so začeli z Brahmsovo *Simfonijo št. 1 v c-molu*, op. 68, ki je tako uspela, da so o uspehu telegrafsko obvestili njenega avtorja. Na istem koncertu je v Ljubljani nastopil *Prvi avstrijski damski kvartet* (*Erstes österreichisches Damenquartett*), ki so ga sestavljale sestre Fani, Marija in Amalija Čampa, nečakinje znanih slovenskih skladateljev dr. Benjamina (1829–1908) in dr. Gustava Ipavca (1831–1908), ter Frieda Perner. Kvartet je postal svetovno znan in je gostoval po vsej Evropi ter žel velike uspehe. Med znanimi umetniki, ki so v tisti sezoni gostovali v Ljubljani, je bila znamenita pevka Amalia Friedrich Materna (1844–1918), ki je pela prvo Brunhildo v Wagnerjevi operi *Die Walküre* (*Valkira*) in Kundry v *Parsifalu* leta 1882 v Bayreuthu. Z novo sezono 1894/94 je *Filharmonična družba* razstavila v mali dvorani vse zgodovinsko pomembne predmete: od velike zlate medalje, ki jo je podaril cesar, do avtografov, kot sta bila Beethovnovno pismo in Mozartova *Sonata za klavir v F-duru*, spominske medalje, stare tiske, rokopise, instrumente, prapore, statute, letna poročila, šolske statistike, načrte za novo zgradbo in reminiscence na staro *Deželno gledališče*. Podobno razstavo je *Filharmonična družba* pripravila leta 1892 na Dunaju. Med pomembne dogodke je šteti tudi nastop domačega in v tujini že slavnega tenorista Jožefa Trtnika (1866–1897) ob spremljavi Josefa Zöhrerja. Vrstili so se koncerti, nastopi znanih (pianist Eugen d'Albert [tudi Eugène, 1864–1932]) in manj znanih umetnikov. Od domačih je nastopila operna pevka Gabrijela Mrak (1852–1928) iz Tolmina, ki je bila bolj znana v tujini kot doma.

Silovit potres za veliko noč leta 1895 v Ljubljani je povzročil škodo tudi *Filharmonični družbi*, ki pa so jo razmeroma hitro odpravili. Pomoč, ki je prihajala

SLIKA 1.3 Hans Gerstner.
(Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*.
Ljubljana, 1902).



od vsepovsod, je dobila tudi *Filharmonična družba*, bogato darilo *Kranjske hranilnice* pa je omogočilo odplačilo večine dolgov. V sezoni 1896/97 so prvič izvedli *Simfonijo št. 4 v Es-duru*, *Die Romantische (Romantična)*, Antona Brucknerja, kar so označili kot mejnik v glasbenem razvoju. Posebej so se spomnili Franza Schuberta z izvedbo singspiela *Der häusliche Krieg (Domača vojna)*; ob smrti Johannes Brahmsa je družba poslala na Dunaj žalni venec in se sestala na žalni seji. Naslednji komorni koncert so posvetili umrlemu častnemu članu od leta 1885. Prav tako so v njegov spomin izvedli njegovo *Simfonijo št. 1 v c-molu*, op. 68. Med večjimi izvedbami naj omenimo Lisztov oratorij *Die Legende von der heiligen Elisabeth (Legenda o sveti Elizabeti)*, koncert, na katerem je domačinka Valentina Karinger zaigrala Chopinov *Klavirski koncert št. 1 v e-molu*, op. 11, ter še vrsto krajših skladb. Veliko zanimanje je zbudil uspešen mladi violinist iz Gerstnerjeve šole, dvanajstletni Leon Funtek, sin slovenskega pesnika

in urednika časopisa *Laibacher Zeitung* Antona Funtka (1862–1932), ki je tako začel svojo veliko kariero. Nastopil je tudi pevec dr. Ferry Leon Lulek, po rodu Celjan, sošolec in prijatelj Josipa Ipavca (1873–1921), čigar samospeve je tudi prepeval.

Proti koncu stoletja so ugotavljali, da je *Filharmonična družba* v preteklih letih nudila veliko razveseljivega in je svetla točka v umetnostnem življenju Ljubljane. V začetku sezone 1898/99 so v Ljubljani prvič slišali *Simfonijo št. 6 v h-molu, Pathétique (Patetična), op. 74*, Petra Iljiča Čajkovskega ter *Predigro in Izoldino ljubezensko smrt* iz opere *Tristan und Isolde (Tristan in Izolda)* Richarda Wagnerja, ki jo je zapela Georgine Januschowsky Neuendorf (1850–1914). Skladateljske novosti so se vrstile tudi na komornih koncertih. Med nastopajočimi umetniki so bila zveneča imena: mezzosopranistka Lula Gmeiner (pozneje Mysch Gmeiner, 1876–1948), violinist Jan Kubelik, pianista Josef Paul Labor (1842–1924), Alfred Grünfeld idr. Poseben dogodek pa je bilo gostovanje *Berlinskih filharmonikov (Berliner Philharmoniker)* aprila 1900 z dirigentom Hansom Richterjem, ki so izvedli predigro k Wagnerjevi operi *Die Meistersinger von Nürnberg (Mojstri pevci nürnberški)*, simfonično pesnitev *Don Juan* Richarda Straussa, *Rhapsodie hongtroise (Madžarsko rapsodijo)* Franza Liszta in *Simfonijo št. 3 v Es-duru, Eroico*, Ludwiga van Beethovna. Pač pa je bila velika izguba smrt dolgoletnega predsednika družbe dr. Friedricha Keesbacherja 6. avgusta 1901, saj je bil vseskozi motor družbe in njen spiritus agens. V jeseni 1901 pa so se začele priprave na slavnostno počastitev 200-letnice družbe, ki naj bi bila velik umetniški dogodek. V tem smislu je bil pripravljen ves slavnostni in glasbeni program. Teža dogajanja je bila na Zöhrerju in Gerstnerju, sodelovali pa so umetniki z Dunaja ter pevci iz Celja, Maribora in Celovca. Velikopotezna prireditelj je odmevala doma in v tujini in Ljubljana je bila deležna publicitete kot le malokdaj dotlej. Ob tej priložnosti je izšla posebna publikacija, ki jo je po zapiskih dr. Friedricha Keesbacherja pripravil dr. Emil Bock (1857–1916), sicer očesni zdravnik in član družbe. Po tako bleščečem zaključku sezone za binkošti 1902 je bilo treba nadaljevati z uspehi. Leta po tem slavlju pomenijo nadaljnji vzpon *Filharmonične družbe*. Pomenijo pa tudi vzpon *Glasbene matice*, ki ni hotela zaostajati. Naslednje sezone so bile zanimive na obeh straneh in so Ljubljančanom omogočale najrazličnejše glasbene užitke. Ob odmevnih izvedbah sodobnih del Brahmsove *Das Schicksalslied*

(*Pesem usode*), Čajkovskega *Simfonije št. 6 v h-molu, Pathétique (Patetična)*, op. 74, so v Ljubljani gostovali znani umetniki: skladatelj Richard Heuberger (1850–1914), baritonist Ferdinand Jäger (1838–1902), pianist Heinrich Potpechnigg (1847–1932), čelist Friedrich Grüssmacher, violinista Willy Burmester (1869–1933) in Leon Funtek. Posebej je v Ljubljani odmeval nastop Richarda Straussa z *Orkestrom berlinskih glasbenih umetnikov (Berliner Tonkünstler-Orchester)*. Izvedel je tudi svoje delo *Aus Italien (Iz Italije)*, op. 60. Straussova dela – zlasti komorna – so bila v Ljubljani večkrat na sporedu. Pomembno vlogo v Ljubljani je imel vedno vojaški orkester, ki ga je vodil v začetku 20. stoletja dirigent Theodor Christoph (1872–1941). Vojaška godba je nastopala tako na koncertih *Filharmonične družbe* kot na koncertih *Glasbene matice* ter v gledališču ne glede na različne razprtije med obema narodoma. Ta trenja so se pojavljala vedno znova in burila duhove.

Velik pomen *Filharmonične družbe* za ljubljansko glasbeno življenje in njen umetniški vpliv na glasbeno vzgojo sta z leti vedno bolj rasla. Novitete na sporedih so kazale tako na rast orkestra kot na energijo in stremjenja umetniškega direktorja Zöhrerja. Ob znanih umetnikih je bil umetniški dogodek gostovanje orkestra *Dunajskega koncertnega društva (Wiener Konzertverein)*, ki ga je vodil glasbeni direktor dunajske *Društva prijateljev glasbe (Gesellschaft der Musikfreunde)* Ferdinand Löwe (1863–1925) in med drugim v Ljubljani prvič izvedel Brucknerjevo *Simfonijo št. 9 v d-molu* in *Penthesileo* Huga Wolfa. Iz tujine so prihajali odmevi o sijajnih uspehih pianista Antona Foersterra ml. in tenorista Frana Pogačnika Navala. Zöhrer je izdajal svoje skladbe v Leipzigu, operete Viktorja Parme (1858–1924) so uspešno izvajali v raznih gledaliških monarhije. Posebne pozornosti pa je bil že pred smrtjo, še bolj pa po njej, deležen Hugo Wolf. Na sporedih *Filharmonične družbe* so njegove samospeve izvajali številni znani pevci (Lula Gmeiner, Ferry Leon Lulek, Ferdinand Jäger, Agnes Bricht Pyllemann [1870–1950?], Julius Muhr), pisec in pianist Ernest Decsay je o njem pripravil takoj po novem letu 1905 predavanje, po katerem je Wolfove samospeve pela Lotte Westen. Na slovenski strani je bilo razumevanje Wolfa obremenjeno še s političnim ozadjem, saj so Wolfa Nemci proglašali kot svojega skladatelja in reprezentanta nemške umetnosti na Slovenskem. Tudi 100. obletnico Schillerjevega rojstva so hoteli nekateri ljubljanski Nemci izkoristiti za velikonemške manifestacije. Zato so organizirali slovenski meščani proti tej

SLIKA 1.4 Josef Zöhrrer.
(Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*.
Ljubljana, 1902).



manifestaciji demonstracije pred stavbo *Filharmonične družbe*. Kljub temu je družba priredila izredni koncert z izvedbo Beethovnovе *Simfonije št. 9 v d-molu, op. 125*, in uverturo *Leonore št. 3* z izvrstnimi gosti z Dunaja in iz Gradca.

Sezono 1905/06 so posvetili v veliki meri Josefu Zöhrrerju in proslavi njegovega delovnega jubileja. Šestdeset let dela v družbi je proslavil tudi Gustav Moravec, ki pa ni želel javne proslave. Januarja 1906 je družba z dvema koncertoma proslavila 150. obletnico Mozartovega rojstva. Med domačimi umetniki je uspešno nastopila violinistka Marija Concha Codelli baronica pl. Fahnenfeld (1878–1964) ob spremljavi pianista Angela Kessisogluja. Še ena prireditev je zbudila slovenske proteste. To je bila 100. obletnica rojstva pesnika Anastasiusa Grüna (pravo ime Marija Anton Alexander grof Auersperg, 1806–1876), ki je bila spet povod za manifestacije nemške umetnosti v Ljubljani. Med umetniki, ki so v tem času nastopali v Ljubljani, je bila spet baronica Codelli, ki je

z izrednim uspehom igrala Mendelssohnov *Koncert za violino in orkester v e-molu*, op. 64, nadalje pianist Gino Tagliapietra (1887–1954), rojen Ljubljčan in pozneje profesor na konservatoriju v Benetkah, pevec Julius Muhr, tenorist Alois Pennarini (pravo ime Federler, 1870–1927) in pevka Charlotta pl. Sebeök. V Ljubljano se je pogosto vračal violinist Willy Burmester in ponovno neprekosljivi interpret Chopinovih skladb Leopold Godowsky. Med vrhunce sezone so šteli nastop tenorista Lea Slezaka in ponovno nastop violinista Pabla de Sarasateja spomladi leta 1908.

V jeseni tega leta je bila ustanovljena *Slovenska filharmonija*, ki jo je vodil mladi češki dirigent Václav Talich (1883–1961), eno sezono tudi Fritz Reiner (1888–1963). Pod Talichovim vodstvom je orkester pripravil nekaj odmevnih koncertov, čeprav se je moral boriti s težavami, ki so danes skoraj nepredstavljive. Občinstvo se je za simfonične koncerte bolj malo zanimalo, glasbeniki pa so si morali služiti kruh z igranjem v restavracijah, v gledališču in v plesni dvorani. Tako je imel orkester med številnimi nastopi, denimo v sezoni 1911, le en samostojni koncert, nastopil pa je prek dvestokrat.¹⁶

Filharmonična družba podobnih problemov ni imela. Tako so se vrstili koncerti, spominski (Mendelssohn, Haydn, Wagner, Liszt) in redni. Nastopili so mnogi imenitni umetniki, tako pianist Paul Weingarten (1886–1948), skladatelj Wilhelm Kienzl (1857–1941), violinistka Adila pl. Arany idr. Med skladatelji najdemo Celjana sodnika Antona Rojica (1872–1951), vodjo celjskega *Glasbenega društva (Musikverein)*, čigar simfonično fantazijo *Es muss sein (Mora biti)* so izvedli na koncertu *Filharmonične družbe* marca 1909. To delo je izvedel tudi *Orkester dunajskih glasbenih umetnikov (Wiener Tonkünstler-Orchester)* pod vodstvom Oskarja Nedbala 18. decembra 1913 na Dunaju. Ob prevratu leta 1918 se je preselil na Dunaj in kot Roitz nadaljeval svoje skladateljsko delo. Precej njegovih samospevov hrani glasbena zbirka *Avstrijska narodna knjižnica (Österreichische Nationalbibliothek)*. Kot skladatelj simfonične glasbe se je predstavil Josef Zöhner s simfonično pesnitvijo leta 1911, ki jo je izvedel dirigent Theodor Christoph z vojaško godbo 27. pehotnega polka. Njegovo sonato za violo je igrala Natalie Bauer Lechner (1858–1921), ki jo je pred tem uspešno izvedla na Dunaju. Čelist Paul Grümmer (1879–1965) z Dunaja pa je izvedel prvi stavek njegove sonate za čelo. Posebno zanimanje je zbudil koncert tenorista Enrica Carusa 8. novembra 1911 z gramofonskih plošč v *Tonhalle*.

Ljubljana je imela pred prvo svetovno vojno bogato glasbeno življenje. Ob domačih silah so gostovali tuji umetniki (čelist Paul Grümmer, violistka Natalie Bauer Lechner, violinisti Bronislav Huberman, Sasha Culbertson [1884–1936], tenorist Karl Jörn, Karel Burian [1870–1924], pianist Alfred Grünfeld), orkestri (*Orkester Münchenskih glasbenih umetnikov [Münchner Tonkünstler-Orchester]*) in dirigent José Lassalle [1874–1932]). Ljubljana je dobila leta 1911 novo gledališko stavbo, ki so jo imenovali *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (Kaiser Franz Josefs Jubiläums Theater)*; v njej je danes ljubljanska Drama. Maja 1912 so slovesno proslavili umetniški jubilej Josefa Zöhrerja, ki je tri desetletja vodil *Filharmonično družbo*. Z njim se je zaključilo dolgo obdobje neutrudnega in zavestno načrtovanega uspešnega dela, kakršnega ni *Filharmonične družba* dosegla ne prej ne pozneje. Tudi komorno združenje pod vodstvom Hansa Gerstnerja je slavilo že trideseto zaporedno sezono. Žal pa je Ljubljano zapuščal dirigent Václav Talich, njegov naslednik Petr Teplý (1871–1964) pa ni mogel zadržati propada orkestra *Slovenske filharmonije*, zlasti ker je občinski svet zavrnil podporo. Huda finančna kriza je povzročila propad slovenske opere in z njo vred orkestra *Slovenske filharmonije*. Primitivizem, strankarstvo in nerazumevanje za kulturo so tako slovensko glasbo z njenimi dostojnimi dosežki v začetku 20. stoletja spet potisnili nazaj, onemogočili njen nadaljnji razvoj in ga za dolga leta zavrli.

1.5 ZADNJE SEZONE PRED PRVO VOJNO

Sezona 1912/13 se je začela z novimi ljudmi. Direktor *Filharmonične družbe* je postal Rudolf pl. Weiss Ostborn (1876–1962), ki je prišel iz Knittelfelda, kjer je vodil simfonične in komorne koncerte. Nastopal je kot pevec, posvečal pa se je tudi komponiranju. Iz Ljubljane pa je odšel izvrstni dirigent Theodor Christoph, in sicer k 39. pehotnemu polku na Dunaj. Pozneje je prevzel in vodil elitno avstrijsko mornariško godbo. Na svojem zadnjem koncertu v Ljubljani je dirigiral Brucknerjevo *Simfonijo št. 4 v Es-duru, Die Romantische (Romantična)*. Na tem koncertu se je predstavil devetnajstletni pianist, novi učitelj na glasbeni šoli *Filharmonične družbe*, Julius Varga, učenec Louisa Therna z Dunaja v *Koncertu za klavir in orkester št. 2 v c-molu, op. 18*, Sergeja Rahmaninova. Varga je bil izvrsten pianist s sijajno tehniko. Kot romunski državljani je moral

leta 1916, ko je Romunija napovedala vojno Avstro-Ogrski, na ukaz političnih oblasti zapustiti Ljubljano. Václav Talich je odšel v Plzen, kot prvi kapelnik v slovenskem gledališču ga je nadomestil Cyril Metoděj Hrazdira (1868–1926), eden boljših čeških dirigentov, ki je prišel iz brnske opere. Drugi kapelnik je bil Ferdo Herzog, absolvent praškega konservatorija. Zöhrer je po potrebi še vedno nastopal kot dirigent. Na komornih koncertih je bil glavni izvajalec Gerstnerjev godalni kvartet s pianistom Vargom. Med novostmi, ki so jih izvedli, so bila dela Maxa Regerja, Camilla Saint-Saënsa, Josepha Marxa (1882–1964). V Ljubljani je leta 1913 spet gostoval *Orkester dunajskih glasbenih umetnikov* z dirigentom Oskarjem Nedbalom. Orkester *Slovenske filharmonije* je predstavil nekaj novih slovenskih del, vendar se je dirigent Teplý vrnil v Trst. Huda finančna kriza, ki je povzročila propad slovenske opere, ni prizanesla orkestru *Slovenske filharmonije*, ki je zadnjič nastopil 25. septembra in 1. oktobra 1913. Javnost so že vznemirjale balkanske vojne in avstrijske čete so bile v pripravljenosti na mejah. V sezoni 1913/14 je bila izvedena Mahlerjeva *Simfonija št. 4 v G-duru*, edina Mahlerjeva simfonija na sporedih pred prvo svetovno vojno. Sicer pa so nastopili znameniti dunajski pianist Paul Wittgenstein, violinista Willy Burmester in Bronislav Huberman. Od večjih del je bil spet na sporedu Haydnov oratorij *Die Jahreszeiten (Letni časi)*.

Velika svetovna morija, ki se je pričela konec julija in v začetku avgusta 1914, je močno prizadela tudi kulturne zavode. Iz Ljubljane je odšel vojaški orkester, na fronto so morali številni glasbeniki in glasbeni učitelji. Tako je *Filharmonično družbo* prevzel stari koncertni mojster Hans Gerstner, ki si je prizadeval ohraniti kontinuiteto dela šole in koncertov. Seveda se je število koncertov zmanjšalo, simfoničnih koncertov ni bilo, pač pa so še vedno prihajali glasbeni gostje: čelist Paul Grümmer, violinisti Adolf Busch, Willy Burmester, Nora Duesberg (pozneje poročena Baranowska, 1895–1982?). Novembra 1916 sta umrla cesar Franc Jožef I. in nekdanji umetniški direktor Josef Zöhrer. V zadnjem vojnem letu sta prišla v Ljubljano pianista Wilhelm Backhaus in Alfred Hoehn, *Češki kvartet (České kvarteto)*, tržaški violinist Avgust Jankovič (1878–1937) in pianist Angelo Kessissoglu. Zadnji simfonični koncert je priredil vojaški orkester iz Gradca z dirigentom Antonom pl. Zanettijem.

Po končani vojni se je *Filharmonična družba* znašla v novih razmerah. Mnogi njeni člani so se preselili v nemško Avstrijo, ostal pa je Hans Gerstner, ki je v

svojih spominih opisal dogodke po prelomu.¹⁷ Konec marca je bila *Filharmonična družba* postavljena pod državni nadzor. Nadzornik je postal Anton Lajovic (1878–1960), ki je nasprotoval vsem sklepom občnega zbora družbe ter junija ustavil njeno celotno dejavnost, razrešil predsedstvo in zahteval, da mu izročijo zbrano gotovino in blagajniške ključe. Družba se je pritožila na »pristojna mesta«, vendar ji vse to ni več pomagalo.¹⁸ Lajovic je družbi očital nemško nacionalno usmerjenost in utemeljil svoje posege kot »brambo družbenega premoženja pred njenimi nemškimi nacionalnimi upravitelji«. ¹⁹ Za Lajovčevo početje je bila kriva tudi nemška politika družbe, zlasti od druge polovice 19. stoletja dalje. Tako sta slavna zgodovina in velika preteklost končali v pozabi. Nekateri njeni akterji, predvsem Hans Gerstner, so lahko samo nemočno od strani gledali njen propad in konec tradicije.

OPOMBE

- 1 Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1701 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862* (Ljubljana, 1862), 13.
- 2 Nav. delo, 14.
- 3 Statuti so ohranjeni v arhivu *Gesellschaft der Musikfreunde* na Dunaju.
- 4 »Verfeinerung des Gefühls durch die Auswahl vortrefflicher Werke der Tonkunst und Erhöhung des Genusses durch geschmackvolle Ausführung derselben im gesellschaftlichen Kreise.« Gl. op. 3.
- 5 »Die Gesellschaft nimmt jeden, von dem es zu erwarten ist, dass er den Zweck der Gesellschaft befördern, nicht aber stören werde, mit Vergnügen als Mitglied auf.« Gl. op. 3.
- 6 »Auch auswärtige Musikfreunde, die durch ihre ausgezeichneten musikalischen Talente und Verdienste der Gesellschaft nützen können, werden mit Vergnügen zu Ehrenmitgliedern ausgenommen.« Gl. op. 3.
- 7 Keesbacher piše, da gre za »berühmte, in England verfertigte Schlachtsymphonie«. Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft*, 30.
- 8 *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani, Glasbena zbirka, tre I 72669/lib.
- 9 Prepis Beethovneve 6. simfonije hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 10 Prim. Ferdo Gestrin in Vasilij Melik, *Slovenska zgodovina: od konca osemnajstega stoletja do 1918* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966), 76.
- 11 Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft*, 32.
- 12 Tu je v glavnem komponiral in poučeval klavir, imel je nekaj naklonjenih mecenov in »salonskih levov«, med katerimi je vsaj nekaj časa tudi sam blestel. Starost mu je olajšala naklonjenost grofovske družine de Vaucouleurs, na njenem posestvu blizu Pariza, kjer je tudi umrl. Več o njem: Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevc: slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).

- 13 Po vsej verjetnosti gre za *Grand allegro de concert*, op. 15 (torej drugi koncert). Ta je namreč kot edini ohranjen v zapuščini *Filharmonične družbe*, ki jo hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 14 Mahler je igral Mendelssohnov *Capriccio brillant*, op. 22, s spremljavo godalnega kvarteta, Schumannove *Waldszenen* ter Chopinovo *Polonaise v As-duru*, op. 53.
- 15 Več o njej: Primož Kuret, »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik,« *Zgodovinski časopis* 69, št. 3–4 (2015): 336–351.
- 16 Primož Kuret, *Sto let Slovenske filharmonije: 1908–2008* (Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008), 31.
- 17 Podrobneje gl. Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985), 207–212, in Jernej Weiss, *Hans Gerstner (1851–1939): življenje za glasbo* (Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2010).
- 18 *Naprej*, 16. december 1919.
- 19 *Slovenski Narod*, 21. in 23. december 1919.

2

LJUBLJANSKA GLASBENA MATICA

Nataša Cigoj Krstulović

Od ustanovitve leta 1872 pa vse do konca prve vojne je bila ljubljanska *Glasbena matica* ne le glasbeno, ampak tudi kulturno in narodnostno središče Slovencev. Združevala je ljubiteljske in poklicne glasbenike, slovensko izobražensko elito, politike in kulturne delavce. Društvo je delovalo v času usodnih političnih dogajanj ter pomembnih idejnih in umetniških tokov. Njegovo delovanje so močno zaznamovale težnje kulturnega nacionalizma, s katerimi so Slovenci v nekdanji večnarodni skupni državi – avstrijski monarhiji želeli upravičiti pravico do političnega obstoja naroda, po drugi strani pa se je v drugi polovici 19. stoletja uveljavila ideja o nacionalni kulturi, izhajajoči iz slovenskega jezika in o posebnostih slovenske glasbe na temelju ljudskih pesmi. Takrat so se izoblikovali odnos do ljudskega izročila in kulturne dediščine ter zavest o tradiciji. *Glasbena matica* je svojo različnost do uradne in državno varovane, tudi privilegirane nemške kulture (kulture v nemškem jeziku) vzpostavljala dvosmerno: politično naravnano z zahtevami za institucionalizacijo glasbenega dela Slovencev (v slovenskem jeziku) po eni strani in podporo slovenski glasbi, etnično usmerjeno z iskanji tradicije in izvirnih značilnosti po drugi strani. Dokazovanje posebnosti lastne kulture je bilo oprto na ideje o slovanski vzajemnosti in skupnih značilnostih slovanskih narodov, v širšem smislu pa se je uresničevalo kot odnos slovenske in slovanske glasbe do nemške.¹

Obdobje društvenega delovanja od začetka do konca prve vojne je v zgodovini *Glasbene matice* nedvomno najpomembnejše, saj je odboru uspelo v slabih petih desetletjih v zgodovinsko manj ugodnih okoliščinah in ob mnogih

finančnih zadregah z ustanovitvijo konservatorija leta 1919 zagotoviti pogoje za profesionalizacijo glasbenega delovanja Slovencev. *Glasbena matica* je imela v tem obdobju nedvomno najmočnejši vpliv na razvoj slovenske glasbe, saj je omogočila institucionalizacijo glasbenega dela Slovencev, utrdila zavest o slovenski glasbeni umetnosti ter na različne načine vplivala na razvoj ustvarjalne, poustvarjalne in recepcijske ravni glasbenega dela. S skrbjo za napredek glasbenega izobraževanja v okviru matične šole v Ljubljani in podružnic drugod, z založniško dejavnostjo, z organizacijo koncertnega življenja in vzgajanjem koncertnega občinstva je pripomogla k oblikovanju trdne tradicije na vokalnem področju in k ustvarjanju izhodišča za razvoj instrumentalne glasbe ter modernizacijo glasbenega delovanja Slovencev.

2.1 PROGRAM DRUŠTVA

V 60. in na začetku 70. let 19. stoletja so prizadevanja napredno usmerjenih slovenskih rodoljubov za kulturno samostojnost že obrodila prve sadove: leta 1864 je bilo v Ljubljani ustanovljeno »vseslovensko založniško, znanstveno in kulturno društvo« *Slovenska matica*, tri leta pozneje *Dramatično društvo*, ki je imelo namen vsestransko podpirati in pospeševati slovensko dramatiko, leta 1871 *Narodna tiskarna* in leta 1872 *Glasbena matica* z namenom podpiranja slovenske glasbe in njenega umetniškega razvoja.² Svoj program je *Glasbena matica* utemeljila na narodnostnih in utilitarnih načelih, vendar z namenom delovanja za glasbeni napredek. Namen društvenega delovanja je bilo zavzemanje za razvoj narodno opredeljene glasbe – »vsestransko podpirati in gojiti slovensko narodno glasbo«. Za izpolnitev namena je odbor *Glasbene matice* v pravila zapisal pet nalog: izdajanje dobrih slovenskih kompozicij za cerkev, šolo in dom, zbiranje narodnih pesmi in njihovo izdajanje, ustanovitev glasbene knjižnice, organizacija glasbenih prireditev in ustanavljanje pevsko-glasbenih šol.³ Namen in naloge društva so v obdobju do prve vojne ostali vsebinsko enaki, kar je razvidno iz vseh pozneje sprejetih društvenih pravil (1887, 1894, 1898 in 1910). V želji po napredku slovenske glasbe so v tem obdobju sledili trem poglobitnim programskim vodilom: utrjevanje narodne identitete in skrb za razvoj zborovskega petja, iskanje in ohranjanje ljudske in umetne glasbene dediščine ter postopna

profesionalizacija glasbenega dela Slovencev. Poleg skrbi za boljšo glasbeno izobrazbo najširšega kroga ljubiteljev je bil dolgoročni cilj *Glasbene matice* izobraževanje poklicnih glasbenikov. Že na prvem občnem zboru so razpravljali o ustanovitvi konservatorija.⁴

Prizadevanja *Glasbene matice* za avtonomijo slovenske glasbene kulture v okviru večnarodne avstrijske monarhije so se kazala v udejanjanju nalog, ki si jih je zastavilo društvo: založba je izdajala slovenske skladbe ter dela hrvaških, čeških, srbskih in ruskih ustvarjalcev, ki jih je obravnavala za svoje, v glasbeno šolo so vpisovali le otroke slovenskih staršev in zaposlovali učitelje slovanskega rodu, pevski zbor je imel reprezentativni pomen tudi zaradi velikega števila svojih članov, za koncerte so angažirali poleg slovenskih predvsem umetnike slovanskega rodu, v glasbenem arhivu so zbirali rokopise in tiske slovenskih skladateljev, za knjižnico so kupovali poleg slovenskih v pretežni meri dela slovanskih skladateljev. Slovanska vzajemnost je bila vodilo v celotni slovenski kulturi. Povezovanje s hrvaškimi in češkimi glasbenimi društvi pa je omogočalo boljše izhodišče za uresničevanje zahtevnih nalog, ki si jih je zastavila *Glasbena matica*.

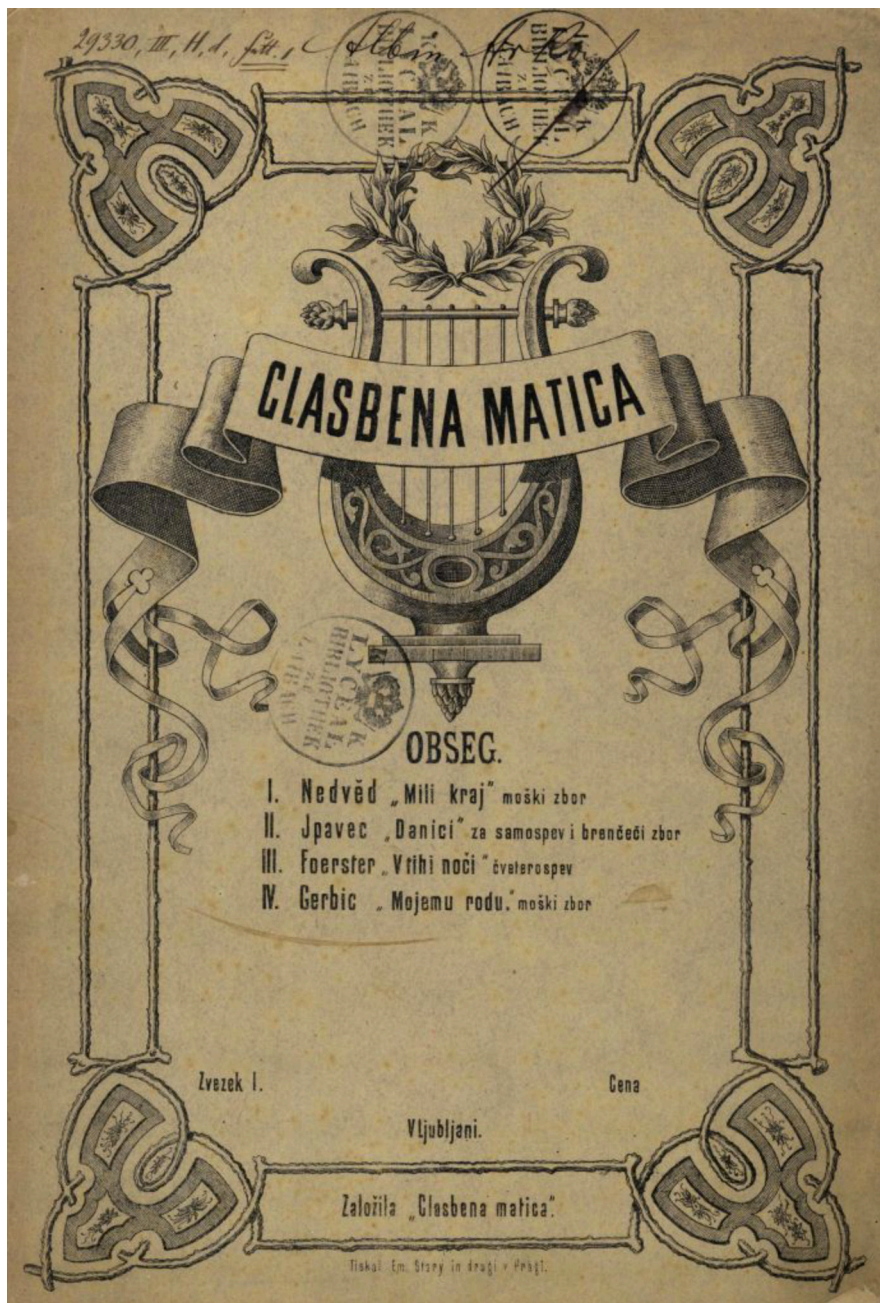
V prvem obdobju delovanja društva pod vodstvom predsednika Franca Ravniharja (1832–1904), deželnega uradnika in zavzetega nepoklicnega glasbenika, je *Glasbena matica* postavila organizacijske in strokovne temelje za razvoj različnih dejavnosti: založniške, glasbeno-izobraževalne in koncertne. Prav gotovo pa je bil v organizacijskem pogledu največji dosežek v tem obdobju nakup hiše na Vegovi in Gosposki ulici (1896), kar je omogočilo društvu večjo finančno gotovost in nemoteno delovanje šole, ki so jo v preteklih letih ovirale stalne selitve. Med poklicnimi glasbeniki sta začetno spodbudo društvenemu delovanju dala Anton Nedvéd (1828–1896) in Anton Foerster (1837–1926), od leta 1886 pa predvsem Fran Gerbič (1840–1917), ki si je kot umetniški vodja, ravnatelj, učitelj in urednik do konca svojega življenja v okviru društva prizadeval za napredek glasbenega dela in za preseganje diletantizma.⁵ Od leta 1891 je delovanje društva s svojimi pobudami in delovno energijo usmerjal Matej Hubad (1866–1937), ki je bil poslej desetletja njegov aktivni vodja in gonilna sila.

2.2 ZBIRANJE IN OBJAVLJANJE LJUDSKIH PESMI TER ZALOŽNIŠKA DEJAVNOST

Zbiranje ljudskih pesmi je bilo ena od pomembnejših nalog, ki si jo je zastavila *Glasbena matica*. Kljub pozivom v časopisih, osebnim vabilom in celo nagradnemu natečaju leta 1875 je delo potekalo počasi. Nekateri zbiratelji so pošiljali le besedila, pa še ta so bila neprimerna. Do začetka 20. stoletja je zbiranje in izdajanje ljudskih pesmi potekalo sporadično, pozneje pa je zaradi državno vodene akcije zbiranja ljudskih pesmi vseh narodov Monarhije *Das Volkslied in Österreich (Ljudska pesem v Avstriji)* potekalo bolj uspešno. Odbor za zbiranje slovenskih ljudskih pesmi z napevi je bil ustanovljen leta 1905, med odborniki pa so bili poleg Mateja Hubada še nekateri drugi člani *Glasbene matice*. Kot član odbora in njegov poverjenik za Gorenjsko je Hubad leta 1906 sestavil navodila za zapisovanje melodij ter v njih izpostavil posebnost večglasnega petja slovenskih pesmi in potrebo po snemanju.

Da bi se širilo zanimanje za ljudsko glasbeno dediščino, je založba *Glasbene matice* objavljala ljudske pesmi v preprostih priredbah za moški zbor in s knjižnojezikovnimi popravki besedila. Najprej so objavili dvajset pesmi, ki jih je nabral učitelj Janko Žirovnik. Žirovnikova pesmarica *Národne pesni z napevi v priročnem malem formatu*, ki je izšla v dveh zvezkih v letih 1883 in 1885, je bila primerna predvsem za manjše ljubiteljske zборе. Objavljene pesmi, med njimi *Sijaj solnčice*, *Gozdič je že zelen*, *Na planincah solnce sije*, so bile dobro sprejete, kar dokazujejo ponatise v različnih drugih zbirkah. Pozneje je *Glasbena matica* natisnila še druge zbirke harmonizacij zbranih ljudskih pesmi (Malenšek-Gerbičeva, Bajukova, Devova in Švikaršičeva zbirka).

Prvič so ljudske pesmi v zborovski priredbi javno zazvene na koncertnem odru leta 1893 v izvedbi pevskega zbora *Glasbene matice*. Za to priložnost je zborovodja Matej Hubad priredil za moški in mešani zbor deset ljudskih pesmi, zbirko je izdala društvena založba. Prav Hubadove priredbe ljudskih pesmi, med njimi je bila tudi še danes znana *Škrjanček poje, žvrgoli*, ki jih je zapel zbor tudi na gostovanju na Dunaju 1896, so navdušile tamkajšnje poslušalce. Zavest o tradiciji slovenske glasbe so utrjevali tudi s koncertom slovenskih duhovnih napevov iz 16. in 17. stoletja, ki jih je med študijskim potovanjem po Nemčiji raziskoval Hubad in jih priredil za moški oziroma mešani zbor (izv. 1899, obj. 1900).

SLIKA 2.1 Naslovnica *Edicij Glasbene maticice* (dlib).

Ustanovitev glasbene založbe je rešila problem pri tiskanju novih del slovenskih glasbenih ustvarjalcev. Razmere na področju glasbenega založništva so bile tedaj skromne. Maloštevilni slovenski založniki so imeli glasbene izdaje le redko na seznamu, ponudba izvirnih glasbenih del pa je bila slaba. Nekaj posvetnih in cerkvenih pesmaric je natisnil slovenski založnik *Giontini*, tiskar *Jožef Blaznik* pa je po letu 1848 izdal več zvezkov zbirke *Slovenska gerlica* z vokalnim repertoarjem čitalniških prireditev. Ne po številu objavljenih del in ne po zahtevnosti pa ti zvezki niso zadoščali potrebam večjih čitalniških zborov, katerih število se je povečevalo od 60. let 19. stoletja naprej. Odsotnost domače glasbene založbe je nespodbudno delovala na tedaj še maloštevilne slovenske glasbene ustvarjalce, ki so morali svoja dela izdajati tudi v samozaložbi in tiskati na Dunaju ali v Pragi, kar je povzročalo tudi probleme kritja stroškov tiska.

Izdajanje novih slovenskih skladb je bilo ena od prednostnih nalog društva, ki jo je *Glasbena matica* začela uresničevati nekaj mesecev po ustanovitvi. Najprej so natisnili zvezek s štirimi novimi zborovskimi skladbami (Anton Nedvėd, Gustav Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič) in Nedvėdov samospev *Želje* (bes. Viljem Urbas). Odbor je načrtovanje izdaj uskladil z interesi in poustvarjalnimi sposobnostmi najširših slojev. Koncept uporabnosti, ki je sprva prevladoval nad čisto glasbenimi interesi, se je kazal predvsem v izvedbenih zahtevah. Za objavo primerne skladbe so morale biti prilagojene skromnejšim izvajalskim zmožnostim, potrebam in nagnjenjem ljubiteljskih izvajalcev.⁶ Z razpisi je odbor spodbujal izvirno ustvarjalnost v ljudskem duhu, pri čemer pa ni natančneje opredelil glasbenih parametrov, saj še ni bilo raziskano, v čem je izvirnost slovenske glasbene dediščine in glasbenega gradiva slovenskih ljudskih pesmi. Ustvarjanje v ljudskem duhu je imelo predvsem socialno konotacijo, pomenilo je pravzaprav ustvarjanje za najširše sloje in ni imelo prepričljivih glasbenih določil.⁷

Glede na potrebe je *Glasbena matica* izdala največ zborovskih skladb, ki so bile primerne tudi za izvajanje manjših zborov. Razširjenost njenih zborovskih izdaj kaže, da je društvena založba izpolnila prvi cilj, ki si ga je odbor *Glasbene matice* zastavil ob ustanovitvi – poskrbeti za popularizacijo zborovskega petja in izboljšanje kakovosti poustvarjalne ravni. Prvi večji reprezentativni dosežek založbe je bila zbirka *Lavorika*. V treh zvezkih (1880, 1881, 1882) so kot dodatek k partituram že izdanih štiriglasnih in večglasnih moških zborov natisnili

še posamezne glasove. *Lavorika* je bila nekakšen kompendij dotedanje izvirne ustvarjalnosti; med objavljenimi 97 skladbami je bila le približno petina tujih. V jubilejnem letu 1897 je *Glasbena matica* ob 25-letnici delovanja poslala društvenim članom kot redno letno izdajo zbirko *Glasbena Matica. Zbori za štiri moške glasove*, tj. izbor 80, po mnenju urednika Josipa Čerina »najboljših« moških zborov. Poleg slovenskih so v pesmarico uvrstili tudi zборе drugih sorodnih slovanskih narodov, ki so se na slovenskih odrih v preteklih desetletjih »udomačili«, se pravi tudi hrvaške, češke, srbske in ruske zборе.

V primerjavi s številom objavljenih zborov je bilo število izdanih samospevov zanemarljivo; v slabih 50 letih je izšlo pri tej založbi skupaj malo več kot 70 samospevov. Skromno je tudi število takrat objavljenih klavirskih skladb, večinoma so to bile obdelave ljudskih napevov. Odbor *Glasbene matice* je načrtoval tudi izdaje večjih vokalno-instrumentalnih del. Leta 1883 so izdali Foersterjev *Venec Vodnikovih in na njega zloženih pesnij* za moški zbor, sopran in alt ad libitum ter za klavirsko ali orkestralno spremljavo. Izdaja Foersterjeve oper(et)e *Gorenjski slavček* je bila najobsežnejše delo založbe *Glasbene matice* v prvih treh desetletjih. Načrte za objavo oper(et)e v klavirskem izvlečku so vodili praktični razlogi. Odbor je želel izdati to delo, da bi izvajalci med bogatim in vrednim glasbenim gradivom lahko izbirali tudi posamezne točke: samospeve, duete, tercete, vokalne kvartete, zборе in klavirske točke. Zaradi finančnih težav je do natisa prišlo šele leta 1901. Za potrebe šole so objavili tudi Foersterjevo *Teoretično-praktično klavirsko šolo* v štirih zvezkih (obj. 1886–1890), ki so jo uporabljali desetletja in je bila zato večkrat ponatisnjena.

Do konca leta 1918 je *Glasbena matica* izdala 119 edicij.⁸ Društvo je z uspešno distribucijo svojih izdaj poskrbelo za širjenje kakovostnih skladb v slovenskem jeziku in uveljavljanje slovenske glasbe. Ob založniški dejavnosti je treba omeniti še arhivsko in knjižnično. Za arhiv je odbor *Glasbene matice* odkupoval še neobjavljene rokopise slovenskih skladateljev in izdaje, ki so izšle pri drugih založbah, v dar pa so vsa leta in tudi med vojno dobivali rokopise in drugo gradivo iz zapuščin posameznikov. Za knjižnico so kupovali dela slovanskih in tudi drugih skladateljev. Notni arhiv *Glasbene matice* je bil največja in najpopolnejša slovenska glasbena knjižnica.

2.3 ŠOLA

Najpomembnejša dejavnost, s katero je društvo začelo deset let po ustanovitvi, je bila glasbeno-izobraževalna. Ustanovitev glasbene šole, v kateri bi pouk potekal v slovenskem jeziku, je bila ena od osnovnih nalog, ki si jo je zastavil narodnozavedni odbor *Glasbene matice*. Poleg tega narodnega cilja pa je bila razlog za ustanovitev glasbene šole tudi želja po zagotovitvi primerne glasbene izobrazbe ljubiteljskim, še zlasti pa poklicnim glasbenikom. Nekatera glasbena znanja je omogočala šola ljubljanske *Filharmonične družbe*, vendar je pouk tam potekal v nemškem jeziku, obseg in vsebina izobraževanja pa dolgoročno nista obetala kvantitativne in kvalitativne širitve glasbenega pouka. Šola *Glasbene matice* je začela delovati v jeseni 1882, od leta 1886 dalje pa se je pod vodstvom Frana Gerbiča kvantitativno in kvalitativno uspešno razvijala. Prizadeval si je za zaposlitev dobro izobraženih učiteljev (prihajali so tudi iz Prage), za naprednejši pouk z izpopolnjevanjem učnih načrtov in za ustvarjanje izvirnih učbenikov. Šola je hitro napredovala: že tretje leto so poučevali klavir, vse godalne instrumente, solopetje, zborovsko petje (mladinski in moški zbor) ter teorijo, v petem šolskem letu so bile del predmetnika tudi orkestralne vaje za diletante, v šestem letu pa še pouk pihal in trobil. Šola *Glasbene matice* je imela takrat vpisanih blizu 300 učencev, od tega več kot polovico učencev klavirja. Solopetje in instrumente so poučevali po štiri učence hkrati, v večjih skupinah so potekali pouk zborovskega petja, pouk teorije in pozneje orkestralne vaje.

Šola je bila vseskozi ognjišče društvenega dela, bila je kalilnica glasbenega naraščaja. Nadarjenim učencem so omogočili javne, tudi solistične nastope na koncertih. Odbor si je prizadeval za finančno pomoč mladim glasbenikom pri nadaljnem šolanju na dunajskem in praškem konservatoriju, med drugim za pevca Julija Betetta in Josipa Križaja ter pianiste Antona Trosta, Janka Ravnika, Vido Prelesnik in Dano Kobler, med letoma 1896 in 1898 pa je omogočil podporo Mateju Hubadu, da je zaključil šolanje na dunajskem konservatoriju. Z dvigovanjem zahtevnostne ravni izobraževanja je po skoraj petih desetletjih delovanja društvu uspelo izpolniti najpomembnejši cilj: več kot stoletje za pariškim zgledom in tri leta za konservatorijem *Hrvaškega glasbenega zavoda* (*Hrvatski glazbeni zavod*) je bil leta 1919 ustanovljen konservatorij tudi v Ljubljani. (Več o glasbeno-izobraževalni dejavnosti na šoli *Glasbene matice* glej v poglavju Učenje glasbe in institucionalizacija glasbenega pouka.)

2.4 PEVSKI ZBOR IN KONCERTNA DEJAVNOST

Glasbena matica je organizirala prvo javno prireditev leta 1884; to je bil javni nastop učencev društvene glasbene šole, kar je kronist Karel Mahkota označil za začetek koncertne društvene dejavnosti. Nastopili so učenci klavirja, violine in petja. Šestnajst let po ustanovitvi (1888) je *Glasbena matica* v reduti organizirala prvi veliki koncert s solisti, zborom in orkestrom. Na njem so blesteli slovenski izvajalci: mladi kontrabasist Blaž Fišer, pevec Fran Pogačnik Naval, šolski mešani in moški zbor *Glasbene matice*, nastopila je tudi vojaška godba. Okrog 150 pevcev je pod Gerbičevim vodstvom izvedlo njegov zbor *Bučelar* ter kantato *Kdo je mar?* Gašparja Maška. Nastop umetnikov slovenskega rodu in prvič tako številčnega zbora je pomenil pravo slavje slovenstva. Ta koncert je naznanil odmik od narodno-patriotičnih prireditev ljubljanske *Narodne čitalnice* in sporedov z lahkotnim repertoarjem na čitalniškem odru. Odborniki *Glasbene matice* so se zavedali, da je za organiziranje koncertov nujna ustanovitev koncertnega pevskega zbora in civilnega koncertnega orkestra. Pevski zbor, ustanovljen na začetku leta 1891 kot samostojni del društva, je postal stalni izvajalski korpus, s katerim je društvo poslej lahko prirejalo koncerte.

Pod vodstvom Mateja Hubada je društveni zbor postal eden najboljših ljubiteljskih slovenskih zborov. Prvi samostojni koncert društvenega zbora je bil 12. marca 1892 v novi stavbi *Filharmonične družbe Tonhalle* (danes *Slovenske filharmonije*). Izvedba Dvořákovskega *149. psalma*, sodobnega vokalno-instrumentalnega dela, je nakazovala poznejšo repertoarno politiko. Izvedbe z množično zastopanim zborom, orkestrom in solisti so imele reprezentativen značaj in dober odziv pri poslušalcih. Zbor je nastopil v Dvořákovem delu *Stabat mater* (1893) in v kantati *Svatebni košilé (Mrtvaški ženin)*, leta 1894 v Haydnovem *Die Schöpfung (Stvarjenju)*, leta 1897 Mozartovem *Requiemu*, leta 1898 Bachovem *Pasijonu po Mateju*, leta 1901 Beethovnovi *Missi solemnisi*, leta 1907 Verdijevem *Requiemu* in drugih zahtevnejših delih. Zbor se je v glasbenem oziru potrjeval z izvedbami novih izvirnih vokalno-instrumentalnih del (Anton Foerster, p. Hugolin Sattner, Viktor Parma, Anton Lajovic), še posebej z izvedbo prvega slovenskega oratorija, Sattnerjevega *Assumptio B. M. V.* (1912). Poleg krstnih izvedb izvirnih vokalno-instrumentalnih del se je zbor *Glasbene matice* dokazoval tudi z izvedbami novih in zahtevnejših slovenskih

zborov (Anton Schwab, Gojmir Krek, Anton Lajovic). Ugled Pevskega zboru *Glasbene matice* odražajo tudi nove zborovske skladbe, ki so jih nekateri skladatelji posvetili temu zboru: poslednja skladba *Domu in ljubezni* Antona Nedvéda in v posebni številki glasbene revije *Novi akordi* objavljene skladbe Gojmirja Kreka, Frana Gerbiča, Frana Ferjančiča, Emila Adamiča, Ferdinanda Juvanca.



SLIKA 2.2 Pevski zbor *Glasbene matice* na Dunaju, marec 1896 (dlib).

Mnogim drugim slovenskim zborom je Pevski zbor *Glasbene matice* pomenil zgled, dokazoval se je tudi z nastopi na gostovanjih v tujini (Dunaj, Trst, Zagreb, Opatija, Sušak). Gostovanje na Dunaju leta 1896 je bilo prvi nastop slovenskega zboru v prestolnici monarhije in se je v zgodovinski spomin vtisnilo kot zmagoslavje in priznanje kulturni sposobnosti Slovencev. Učitelj, urednik in pisec Anton Funtek je zboru ob vrnitvi z Dunaja spesnil slavnostno odo. Zgodovinski spomin na ta dogodek ohranja tudi prva in največkrat objavljena fotografija zboru *Glasbene matice* s pevkami v narodnih nošah. Na dveh koncertih so dunajskemu občinstvu predstavili nemško (avstrijsko) in slovansko (češko in slovensko) glasbo, skladbo na Dunaju živečega skladatelja Antona Brucknerja (Hubadovega učitelja), skladbe čeških skladateljev Zdeněka Fibicha in Antonína Dvořáka, skladbe Jacobusa Gallusa, Antona Foersterja in Antona Nedvéda ter Hubadove priredbe slovenskih ljudskih.

Koncerti, ki jih je *Glasbena matica* pred prvo vojno organizirala v Ljubljani, so bili v primerjavi z organizacijo koncertov *Filharmonične družbe* v repertoarnem pogledu manj raznovrstni in manj številčnejši. Pregled repertoarja koncertov *Glasbene matice* kaže razpetost med željo po popularnosti, zadovoljitvi najširših okusov in željo po čisti lepoti umetniškega, med poljudnostjo krajših del (krajši zbori, operne arije, virtuozno-efektne solistične skladbe) in resnostjo zahtevnejših vokalnih in vokalno-instrumentalnih del. Značilno je tudi prepletanje različnih glasbenih zvrsti: zborov, opernih odlomkov, komorne glasbe, cerkvenih del, simfonične glasbe. Umetniški odsek se je trudil za izvajanje kakovostnih slovenskih skladb ter za uvajanje instrumentalnih koncertov s slovenskimi glasbeniki. Leta 1901 prvič izvedena orkestralna skladba *Adagio* mladega Antona Lajovca je kazala novo pot v razvoju slovenske glasbe. Koncertni vodja Matěj Hubad je poleg slovenskih del izbral za izvedbo največkrat dela ustvarjalcev drugih slovanskih narodov, predvsem čeških, ruskih in hrvaških ustvarjalcev, med njimi največ Dvořákové skladbe. Izvajali so tudi dela nemških (avstrijskih), francoskih in italijanskih skladateljev, npr. Johanna Sebastiana Bacha, Antona Brucknerja, Georga Friedricha Händla, Richarda Wagnerja, Johannesa Brahmsa, Camille Saint-Saënsa in drugih.⁹

Videz o kontinuiteti slovenske umetniške glasbe je *Glasbena matica* potrdila z organizacijo koncerta ob 300. obletnici smrti Jacobusa Gallusa (1892). S tem koncertom so po stoletjih pozabe oživili Gallusovo dediščino. Notno gradivo za zborovsko izvedbo šestih Gallusovih skladb ter predstavitev skladateljevega življenja in dela je za koncert pripravil Josip Mantuani, ki se je prvi sistematično ukvarjal z raziskovanjem glasbenega opusa tega na Slovenskem rojenega renesančnega skladatelja. Gallusove skladbe so bile tiste, s katerimi se je pevski zbor *Glasbene matice* poslej postavljal na tujem in jih predstavljal kot dosežek slovenske ustvarjalnosti. Slovenski kulturnozgodovinski spomin je *Glasbena matica* sooblikovala tudi z organizacijo priložnostnih koncertov na čast »herojem« slovenske kulture in glasbe: Francetu Prešernu (1900), Simonu Gregorčiču (1908), Davorinu Jenku (1910), skladateljem Ipavcem (1914) in Valentinu Vodniku (1919).

Glasbena matica je v koncertni sezoni izvedla povprečno dva redna društvena koncerta z vokalnim in vokalno-instrumentalnim repertoarjem, na katerih sta nastopala moški in ženski zbor. Poleg koncertov z mešanim sporedom in pretežno

vokalnim oz. vokalno-instrumentalnim repertoarjem je *Glasbena matica* prirejala še glasbene večere z manjšim številom izvajalcev in s pretežno instrumentalnimi točkami ter pevske večere družabnega značaja.¹⁰ Med letoma 1884 in 1918 je organizirala 300 koncertov, od tega 67 vokalnih, 94 vokalno-instrumentalnih, pet simfoničnih, 12 komornih, 31 solističnih in 55 šolskih. Z organizacijo koncertnega življenja in vzgajanjem koncertnega občinstva je *Glasbena matica* pripomogla k oblikovanju trdne tradicije na vokalnem področju in k ustvarjanju izhodišča za razvoj instrumentalne glasbe ter modernizacije glasbenega delovanja Slovencev.

2.5 PRIZADEVANJA ZA ORKESTRALNO GLASBO IN ZA USTANOVITEV KONSERVATORIJA

Odbor *Glasbene matice* se je zavedal, da je treba v razvojne načrte vključiti tudi instrumentalno glasbo, ki se je v večjih evropskih središčih vse bolj uveljavljala že od sredine 19. stoletja. Zavedal se je problema odsotnosti civilnega orkestra, ki bi nastopal na koncertih in v opernih predstavah. Za svoje koncerte so morali pri *Glasbeni matici*, prav tako kot *Filharmonična družba*, najemati vojaško godbo, to pa je bilo po mnenju društvenega odbora zaradi političnih in finančnih razlogov manj primerno. Ko je bila leta 1895 na programu rednega društvenega koncerta prvič uvrščena simfonija (Dvořákova 9. simfonija), leto pozneje Beethovnova uvertura in leta 1897 Schubertova simfonija v C-duru (prva ljubljanska izvedba tega dela je bila ob priliki skladateljve 100. obletnice rojstva), je *Glasbena matica* dobila značaj pravega koncertnega zavoda. Najširšo plast koncertnega občinstva *Glasbene matice* je na začetku 20. stoletja v največji meri še vedno pritegnila vokalna glasba. Komorna in orkestralna glasba, še zlasti daljša orkestralna dela, sta bili recepcijsko manj uspešni. *Glasbena matica* si je zato prizadevala tudi za orkestralno glasbo in spodbudila ustanovitev civilnega koncertnega in opernega orkestra, prvo *Slovensko filharmonijo* (delovala je med letoma 1908 in 1913). Ta orkester je v času svojega obstoja nastopil na koncertih *Glasbene matice* le 27-krat, vendar so bili njegovi nastopi v luči prizadevanj za napredek orkestralne glasbe Slovencev razvojno pomembni.¹¹ Skupaj z orkestrom so na koncertih nastopali tudi učenci in učitelji društvene šole. Priložnost za nastop z orkestrom so dobili domači solisti: violinista Karel Jeraj in Ivan Trost, pianist Anton Trost,

Glasbena Matica v Ljubljani
vabi na

VELIKI KONCERT

ki se priredi
v nedeljo dne 8. julija 1888
ob 11. uri dopoludne
v dvorani deželne redute.

Pri koncertu sodelujejo: Gospoda profesorja **Blaž Fišer** in **Jos. F. Skarlicky**, operni pevec gospod **Fran Pogačnik** iz posebne naklonjenosti, potem mnogobrojni moški zbor, mešani zbor gojencev Matične šole in vojaška godba slavnega c. kr. pešpolka „baron Kuhn“ štev. 17.

V SPORED:

1. *Anton Drožak*: „Rapsodij št. 6“ svira c. kr. vojaška godba.
2. *Fran Gerbič*: „Bučelar“, mešani zbor, pojó gojenci Matične glasbene šole.
3. a) *Anton Nedred*: „Pred durmi“, / poje gosp. Fran
b) *A. Jensen*: „Dete spi“, opus XXIV-4 \ Pogačnik, na klavirji spremlja g. vitez Ohm-Janušovsky.
4. *Sarasate-Fišer*: „Fantazija o Faustu“, na kontrabasu svira g. Blaž Fišer, na klavirji spremlja g. J. F. Skarlicky.
5. *Gašpar Mašek*: „Kdo je mar“, veliki moški zbor se spremljevanjem orkestra, s tenor- in bariton-samospevom in četvero-spevom. Samopevca: gg. Pogačnik in Pucihar.

Cercle-sedeži po 2 glđ. 50 kr., sedeži II. vrste po 1 glđ. 50 kr., sedeži III. vrste po 1 glđ., vstopnina v parter 60 kr.

Sedeži dobivajo se v prodajalnici gospoda Hugona Turka na glavnem trgu in v čitalnični trafiki, v dan koncerta pa pri blagajni, ki se bode odprla ob 10. uri dopoludne v deželni reduti.

Cisti dohodek tega koncerta odmenjen je Matični glasbeni šoli.

OPOMNJA: Slučno občinstvo se opozarja, da se koncert prične točno ob 11. uri.

Odhor „Glasbene Maticce.“

J. Blamkovi nastal-doli Ljubljana.

SLIKA 2.3 Koncertni list za koncert *Glasbene maticce* v Ljubljani, 8. 7. 1888 (dlib).

pianistka Vida Prelesnik. Skupaj z zborom je orkester izvajal izvirna vokalno-instrumentalna dela: Sattnerjevo kantato *Jeftejeva prisega*, Parmovo balado *Povodni mož*, Sattnerjev oratorij *Assumptio B. M. V.*, Lajovčevo skladbo za triglasni ženski zbor in orkester *Gozdna samota*, Jerajevo melodramsko skladbo k slovenski ljudski pesmi za glas in orkester *Lepa Vida* ter novi slovenski orkestralni skladbi: Lajovčev *Capriccio* in Premrlov *Scherzo*.

Na začetku 20. stoletja so bili poleg koncertne in založniške dejavnosti za razvoj glasbenega dela Slovencev še posebej pomembni uspehi šole *Glasbene matice*. Šola je od skromnih začetkov leta 1882 v treh desetletjih pod Gerbičevim vodstvom dobro napredovala; bila je ognjišče poustvarjalnih in ustvarjalnih moči. Rezultate šolske dejavnosti so po eni strani odražali kvantitativni kazalniki – vse večje število vpisanih učencev in zaposlenih učiteljev – po drugi strani pa kvalitativni – podaljševanje glasbenega šolanja pri posameznem predmetu in razširjanje predmetnika. V šolskem letu 1909/10 so na šoli poučevali teorijo, harmonijo, kontrapunkt, zborovsko petje, solopetje, klavir, violino, violončelo, kontrabas, flavto, klarinet, oboo, rog in pozavno; vpisanih je bilo več kot 400 rednih in več kot 80 izrednih učencev, učencev dijaškega oziroma koncertnega zbora.¹² Odbor *Glasbene matice* je menil, da ima šola primerne strokovne temelje za formalno preoblikovanje v konservatorij, in želel uresničiti željo, zapisano že ob ustanovitvi. Zastavil si je načrt, da postane *Glasbena matica* »pravi konservatorij vseh Jugoslovanov«,¹³ deželni odbor naj bi prevzel finančno področje delovanja, uprava pa bi bila v rokah kuratorija, ki bi ga sestavljali odborniki deželnega odbora, deželne vlade, mesta in *Glasbene matice*, učitelji pa bi postali deželni uradniki.¹⁴ Na izrednem občnem zboru 28. septembra 1909 so potrdili osnutek ponovne vloge deželnemu odboru za ustanovitev konservatorija.¹⁵ Slednji naj bi se imenoval *Glasbeni zavod*. Deželna vlada ni podprla te namere. Načrt so obnovili leta 1913, vendar politične razmere osamosvojitvenim prizadevanjem še niso bile naklonjene, ustanovitev pa je zavrla tudi vojna.

Po Gerbičevi smrti leta 1917 je prevzel administrativno vodstvo šole Matej Hubad, ki je skupaj z nekaterimi drugimi odborniki nadaljeval prizadevanja za ustanovitev zavoda za višjo stopnjo glasbenega izobraževanja v Ljubljani in je slabo leto po koncu prve vojne v novi državni skupnosti uspel pridobiti dovoljenje za ustanovitev konservatorija. Odbor *Glasbene matice* se je v dopisu deželni vladi jasno opredelil »o doslednem in nameravanim delovanju za orkestralno

glasbo«. ¹⁶ Izobraževanje na konservatoriju naj bi omogočilo potrebno glasbeno znanje za razvoj vokalne, predvsem pa orkestralne glasbe, kar je razvidno tudi iz Hubadovega zapisa: »Gojitev in izobraževanje orkestralnih glasbenikov je za obstoj in delovanje vseh opernih, gledaliških in vojaških orkestrrov v celi Jugoslaviji nujno potrebno, da ne bomo vezani na import iz tujih držav«. ¹⁷ 21. maja 1919 so na seji *Glasbene matice* sklenili, da začnejo s poučevanjem na predstopnji konservatorija, in septembra istega leta v *Slovenskem narodu* objavili termine za sprejemne izpite za klavir, violino, solopetje, harmonijo in kontrapunkt ter za dramatično šolo. ¹⁸ Septembra 1919 se je na šolo *Glasbene matice*, ki je obsegala nižjo štiriletno pripravljalno stopnjo ter srednjo in višjo triletno stopnjo, vpisalo skupaj več kot 1000 učencev in študentov.

Dramska, operna in orkestralna šola se je konec leta 1919 preimenovala v *Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost*, ki je na začetku leta 1920 pridobil pravico javnosti. ¹⁹ *Glasbena matica* za delovanje konservatorija sprva ni dobila državne podpore, vendar jo je denarno podprla deželna vlada za Slovenijo. Zaradi velikih stroškov so si prizadevali za njegovo poddržavljenje. Formalno in vsebinsko so konservatorij preoblikovali aprila 1926, ko je njegovo financiranje in organizacijo prevzela država ter je bil preimenovan v *Državni konservatorij*. ²⁰ Delovanje konservatorija pod okriljem društva do poddržavljenja leta 1926 je bilo ključno za razvoj glasbenega dela Slovencev. Z vzpostavitvijo sistema višje glasbene izobrazbe so bili postavljeni institucionalni in izobraževalni temelji za hitrejši razvoj njihovega poklicnega glasbenega dela.

2.6 PODRUŽNICE GLASBENE MATICE V NOVEM MESTU, GORICI, CELJU, KRANJU IN TRSTU

Ustanavljanje pevsko-glasbenih šol po Slovenskem je bilo ena od nalog, ki jo je odbor *Glasbene matice* zapisal že v prvih pravilih. ²¹ To nalogo so lahko začeli uresničevati šele več kot četrto stoletje pozneje in več kot deset let po ustanovitvi matične šole. Takrat je dobila šola dovolj trdne organizacijske in strokovne temelje, da so po njenih vzorih lahko ustanovili še druge šole in lahko nadzorovali njihovo delo. Da je odbor ljubljansko *Glasbeno matico* obravnaval kot največje slovensko glasbeno društvo, ki mora poskrbeti za glasbeno izobraževanje na

vsem etničnem ozemlju, je razvidno iz prenovljenih pravil iz leta 1898, kjer je pod tretjo nalogo zapisano, da: »ustanavlja slovenske glasbene šole na Kranjskem, Štajerskem, Koroškem in Primorskem«. ²² V istem letu je bila ustanovljena tudi prva podružnica v Novem mestu, leta 1900 v Gorici, leta 1909 pa so začele delovati podružnice v Celju, Kranju in Trstu.

Formalno razmerje podružnic z osrednjim društvom je bilo določeno v društvenih pravilih. Starši učencev, ki so obiskovali pouk podružnične šole, so morali biti člani ljubljanske *Glasbene matice*. Ljubljanski odbor je svoje podružnice nadzoroval v organizacijskem in strokovnem pogledu ter imel pravico imenovati učitelje na podružničnih šolah. Vsebina in oblika njihovega dela sta bili zasnovani po modelu matične šole, pouk je potekal po enotnih učnih načrtih ljubljanske *Glasbene matice*. V finančnem oziru so bile podružnične šole odvisne od državne in mestne podpore, največ težav so ob ustanovitvi oblasti povzročale podružnicama *Glasbene matice* v Celju in v Trstu. Poleg organizacijskih težav je imel odbor na podružnicah največ težav z zaposlitvijo ustrezno izobraženih učiteljev.

Podružnice *Glasbene matice* v Novem mestu, Gorici, Celju, Kranju in Trstu so pred prvo vojno krepile kulturno samozavest Slovencev zunaj glavnega mesta osrednje slovenske dežele, tam, kjer je bil narodnostni pritisk močnejši kot v Ljubljani. Prav zaradi tega je ob izobraževalnem potrebno izpostaviti tudi narodno-kulturni pomen njihovega delovanja. Svojo glasbenoizobraževalno funkcijo so društva opravljala v okviru šole, z vzgajanjem ljubiteljskih zborovskih pevcev in s koncertno dejavnostjo. Težišče njihovega dela je bila glasbena šola, s prirejanjem koncertov pa so podružnice bogatile glasbeno življenje Slovencev na Štajerskem, Primorskem in Goriškem ter vzgajale koncertno občinstvo. Ustanavljanje podružnic *Glasbene matice* po vsem slovenskem ozemlju so ovirale mnoge težave, zato njihovo število ni naraščalo tako hitro, kot si je v programu zastavilo osrednje društvo v Ljubljani. Leta 1908 so želeli podružnico *Glasbene matice* ustanoviti idrijski in jeseniški čitalničarji, leta 1912 tudi v Ribnici, vsi neuspešno. Novomeška podružnica je zaradi finančnih težav morala po nekaj letih svoje delovanje celo opustiti. Vojne razmere v letih od 1914 do 1918 so delovanje podružnic zavrle, po koncu vojne pa je prišla pobuda za obnovitev celjske in ustanovitev mariborske podružnice *Glasbene matice*, pozneje pa še v drugih mestih. Z ustanavljanjem novih glasbenih šol sta glasbena vzgoja in izobraževanje v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu pridobivala nove možnosti za razvoj

tudi drugod na Slovenskem. V obdobju med obema vojnama je organizacija glasbenega šolstva postajala vse bolj skrb države. Ob ločevanju ljubiteljskega in poklicnega glasbenega dela in v novih političnih okoliščinah se je vloga podružnic *Glasbene matice* spremenila. (Glej tudi poglavje Učenje glasbe in institucionalizacija glasbenega pouka.)

2.7 PO LETU 1918

Po koncu prve vojne so se z vzpostavitvijo nove državne skupnosti Slovencev, Hrvatov in Srbov spremenile politične okoliščine, ki so vplivale na vsebino dela ljubljanske *Glasbene matice*. Društvo je takrat s svojo vsestransko izobraževalno, koncertno in založniško dejavnostjo še naprej pritegovalo številne silnice glasbenega življenja Slovencev. Glede deleža *Glasbene matice* v glasbenem življenju Ljubljane so zgovorne številke same po sebi: v šolskem letu 1918/19 je imela nad 1100 članov, skoraj 170 članov pevskega zbora, 32 članov *Orkestralnega društva*, skoraj 1500 učencev in 29 učiteljev.²³ Društveni ljubiteljski orkester – *Orkestralno društvo* (ust. 1919) – je v obdobju med obema vojnama prispeval h krepitvi vloge orkestralne (simfonične) glasbe, koncertna poslovalnica (ust. 1922) z organizacijo številnih koncertov domačih in gostovanj tujih umetnikov pa je bogatila glasbeno življenje. Z ustanovitvijo in delovanjem *Folklornega inštituta* v letih do podržavljenja (1934–1940) pa je *Glasbena matica* vzpostavila institucionalne temelje za preučevanje ljudske glasbene dediščine. Treba je tudi izpostaviti skrb *Glasbene matice* za hranjenje slovenske glasbene dediščine in formiranje zbirke del slovenskih skladateljev ter glasbene knjižnice, ki je danes osrednji fond Glasbene zbirke v *Narodni in univerzitetni knjižnici*.

OPOMBE

- 1 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Zgodovina, spomin in dediščina: prisotnost Glasbene matice v slovenski glasbi in kulturi do konca drugega desetletja 20. stoletja,« *De musica disserenda* 7, št. 2 (2011): 25–39.
- 2 Formalno je prošnjo za ustanovitev društva *Glasbena matica* junija 1872 vložil Antonín Nedvěd s člani ustanovitvenega odbora; to so bili: Anton Foerster, Vojteh Valenta, Viktor Bučar, Franc Ravnihar,

- Peter Grasselli, Anton Jentl, Fran Drenik, Dragotin Žagar, Karel Bleiweis, Andrej Praprotnik in Emil Gutman. 14. julija 1872 je deželna vlada potrdila pravila in dovolila ustanovitev društva z imenom *Glasbena Matica*. O ustanovitvi gl. več: »Petindvajsetletnica 'Glasbene Matice',« *Dom in svet* 11, št. 1 (1898): 32; Stanko Premrl, »60-letnica Glasbene Matice v Ljubljani,« *Cerkveni glasbenik* 55, št. 5–6 (1932): 86; *Letno poročilo za šolsko leto 1941–42* (Ljubljana: Glasbena matica, 1942), 8.
- 3 *Pravila Glasbene Matice v Ljubljani* (Ljubljana: Glasbena matica, 1872), 1.
 - 4 *Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa, ko se je društvo ustanovilo, do 3. marca 1874* (Ljubljana: Glasbena matica, 1874), 3.
 - 5 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Gerbič in Glasbena matica,« v: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 127–138.
 - 6 Prim. Nataša Cigoj Krstulović, »Prvo desetletje založbe Glasbena matica,« v: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović idr. (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004), 113–124.
 - 7 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja,« *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 5 (2005): 69–82.
 - 8 Gl. Zoran Krstulović, »Bibliografija založbe Glasbene matice v Ljubljani,« *Naši zbori* 46, št. 6 (1996): 1–76.
 - 9 Čeprav se je odbor *Glasbene matice* načeloma zavzemal za slovensko in slovansko glasbo, pa podatki o narodnosti skladateljev, katerih dela so bila izvedena na koncertih v prvih treh desetletjih njene koncertne dejavnosti (do 1922), potrjujejo mnenje, da je bila zaščitnica vsake dobre glasbe: izvedena so bila dela 328 skladateljev, od tega 155 Slovanov (48 je bilo Slovencev, 47 Čehov, 25 Rusov, 20 Hrvatov, 11 Poljakov in 4 Srbi) ter 173 (več kot polovica!) skladateljev drugih narodnosti.
 - 10 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Koncerti Glasbene matice do prve vojne,« v: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snój in Darja Frelj (Ljubljana: Založba ZRC, 2000), 181–192.
 - 11 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Slovenska filharmonija (1908–1913) v kontekstu nacionalnih, kulturnih in glasbenih prizadevanj Glasbene matice,« v: *Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004), 217–229.
 - 12 *Izvestje »Glasb. Matice« v Ljubljani in podružnic v Kranju, Gorici in Trstu o 38. društvenem letu 1909/10* (Ljubljana: Glasbena matica, 1910), 26–27.
 - 13 *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/8* (Ljubljana: Glasbena matica, 1908), 11.
 - 14 VI. odborova seja »Gl. Matice« dne 23. decembra 1908.
 - 15 Izredni občni zbor »Glasbene Matice« dne 28. septembra 1909.
 - 16 XIV. odborova seja dne 2. junija 1919.
 - 17 Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene matice v Ljubljani,« *Cerkveni glasbenik* 42, št. 7–9 (1919): 59.
 - 18 »Konservatorij 'Glasbene Matice',« *Slovenski narod*, 14. september 1919, 5.
 - 19 Na odborovi seji Glasbene matice so odločili o napisu na izdanih spričevalih: »Glasbena matica v Ljubljani – Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost s pravico javnosti temeljem odbora poverjenišтва za uk in bogočastje v Ljubljani št. 6453 z dne 5. 1. 1920«. Gl. XIII. odborova seja dne 28. prosinca 1920.

- 20 Podrobneje o vseh postopkih v zvezi s podržavljenjem konservatorija gl. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem, zv. 2, Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 24–46.
- 21 »Društvo stoluje v Ljubljani, vendar sme tudi po drugih krajih osnavati podružnice v smislu teh pravil.« *Pravila Glasbene Matice v Ljubljani* (1872), 1 in 4.
- 22 *Pravila »Glasbene Matice« v Ljubljani* (Ljubljana: Glasbena matica, 1898), 1.
- 23 »Občni zbor Glasbene matice,« *Slovenski narod*, 19. julij 1919, 5.



3

GLASBENO-GLEDALIŠKA POUSTVARJALNOST V LJUBLJANI V 19. STOLETJU

Špela Lah

Glasbeno-gledališka poustvarjalnost na Slovenskem se ponaša z bogato, več stoletij dolgo tradicijo, vrhunec njenega razcveta pa pomeni razvejano obdobje 19. stoletja. Njeni začetki segajo sicer globoko v 17. stoletje, ko je bila v rokah italijanskih gostujočih umetnikov in domena aristokratskih krogov; vse do leta 1765, ko se je z odprtjem gledališke hiše, t. i. *Stanovskega gledališča* (*Ständisches Theater*), in krepitvijo meščanstva še bolj odprla širši javnosti. Z reorganizacijo znotraj države je leta 1861 deželni zbor prevzel vodstvo gledališča iz rok deželnih stanov, gledališče pa se je preimenovalo v *Deželno gledališče* (*Landschaftliches Theater*), katerega do tedaj že dobro uveljavljena repertoarna in izvajalska politika ni bila podvržena nikakršnim spremembam. Najpomembnejši mejnik v slovenski glasbeno-gledališki umetnosti beležimo leta 1892. Tedaj je pomenilo za javnost velik dogodek odprtje nove gledališke hiše, stavbe današnje Opere, s tem pa se je za gledališko dejavnosti začela nova doba.¹

Nov umetniški hram je korenito posegel v bogato tradicijo institucije, vpete v glasbeno življenje tedanje Ljubljane in ukoreninjeno v zavesti njenih prebivalcev. Pomenil ni le pridobitve novega, modernega kulturnega doma, pač pa je nujno sprožil nekatere tehnično-organizacijske spremembe. Do leta 1887 so bile prireditve skoraj izključno domena nemško govorečih potujočih družb,² z letom 1892 pa se jim je pridružilo sicer že leta 1867 osnovano slovensko *Dramatično društvo*³. Bistvena novost je bila tedaj v sobivanju slovenske in nemške direkcije pod skupno gledališko streho. Gledališki prostori, oder, zaodrje, avditorij in garderoba so bili skupni, vodstvi pa sta še naprej razpolagali vsaka s

svojim fundusom, biblioteko, kostumi in tehnično opremo. Največjo spremembo je vsekakor pomenila drugačna delitev igralnih dni, saj se je zaradi vedno pogostejših slovenskih predstav v novi gledališki hiši število nemških postopoma zmanjševalo.⁴

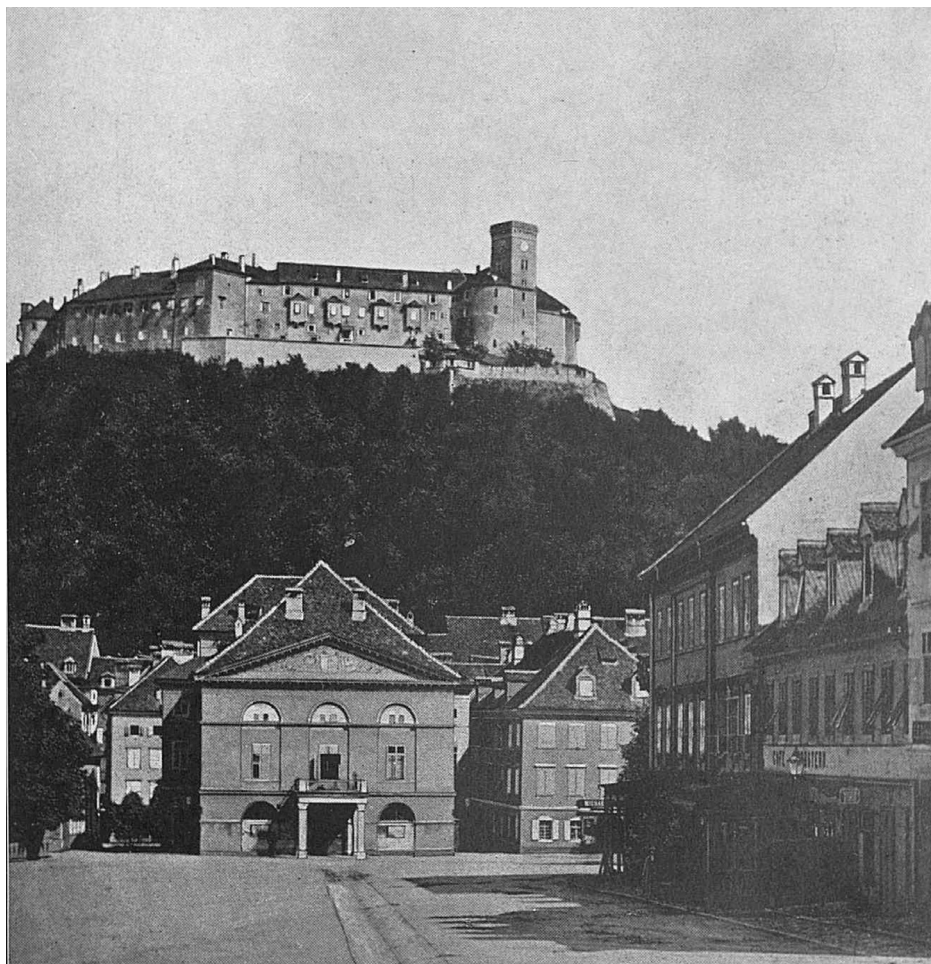
Zaradi vse bolj neugodnih razmer se je na strani nemškega *Gledališkega društva*, ki je bilo v imenu deželnega odbora zadolženo za izbor ustreznega podjetnika in za zagotavljanje deleža subvencije,⁵ povečevala želja po lastnem gledališkem domu, ki se je uresničila leta 1911; tedaj je bila s cesarjevo pomočjo ter s pomočjo *Kranjske hranilnice* in prostovoljnih prispevkov ljubljanskih Nemcev zgrajena nova, nemška gledališka hiša, imenovana *Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (Kaiser Franz Joseph Jubiläums Theater)*, stavba današnje Drame. Ljubljana je s tem dobila dve, nacionalno in organizacijsko povsem ločeni gledališči.

3.1 ORGANIZACIJA GLASBENO-GLEDALIŠKE DEJAVNOSTI STANOVskega OZIROMA DEŽELNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Gledališka institucija v Ljubljani se je skozi zgodovino svojega obstoja soočala s številnimi težavami in preprekami, ki so odločilno vplivale na njeno delovanje, pogosto pa celo ogrozile njen obstoj; zato ni presenetljivo, da so prireditve glede kakovosti skozi stoletje vseskozi zelo nihale. Finančno vedno osiromašena gledališka blagajna je bila odvisna od deželnega denarja, ki ga za postransko gledališko dejavnost največkrat ni bilo, in od podpore obiskovalcev, katerih zanimanje je bilo spričo večinoma umetniško šibkega repertoarja in izvajalskega aparata pogosto zelo slabo. V Ljubljani pač ni bilo niti visokega plemstva niti premožnega meščanskega sloja – tistih, ki bi lahko prevzeli vlogo mecena. Razen tega so politične težave (vojne in gospodarske krize), s katerimi se je soočalo cesarstvo, botrovale tudi težavam kulturnih in s tem gledaliških ustanov.⁶ Dodatno breme ljubljanske hiše pa je bil podrejen položaj politično in gospodarsko odvisnega naroda, katerega nacionalna zavest se je skozi stoletje postopoma krepila, kar je vedno bolj odsevalo tudi v kulturnem življenju kranjske prestolnice.

Gledališka dejavnost v Ljubljani je bila v 19. stoletju bolj ali manj v rokah tujih umetnikov. Prvo gostovanje nemško govoreče družbe je izpričano za leto

1768, v obdobju, ko so bile v Ljubljani prevladujoče italijanske potujoče skupine, kar je trajalo še vse do konca 18. stoletja. Vedno večji nemški vpliv, ki ga beležimo od 90. let dalje, gre pripisati predvsem nacionalni politiki cesarja Jožefa II. (1741–1790), ki je začela omejevati gostovanja italijanskih družb in postavila v ospredje nemško glasbeno-gledališko (poustvarjalno) umetnost. Nemci in Avstrijci so tako postopoma prevzeli vodilno vlogo in ljubljansko gledališče je



SLIKA 3.1 Stanovsko (Deželno) gledališče v Ljubljani pred požarom leta 1887 (Emil Bock, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana, 1902).

sčasoma postalo povsem nemško.⁷ Italijanska gostovanja sicer niso takoj povsem zamrla (zadnje je zapisano v letu 1865), vendar so bila omejena na za gledališko dejavnost manj ugoden spomladanski čas, ko so se bolj donosne zimske sezone nemških gledališčnikov največkrat že končale.

Stoletje dolgo se je gledališko vodstvo oklepalo ustaljene in utečene notranje organizacije delovanja ljubljanskega *Stanovskega gledališča*, ki je bila sorodna drugim provincialnim gledališčem v monarhiji in se praktično ni spremenila vse do prve svetovne vojne. Deželni odbor je prostore gledališča vsako sezono oddal v zakup gostujočim družbam, ki so delovale po svojih zmožnostih in v skladu s podpisano pogodbo. Čeprav je bilo zanimanje za ljubljansko gledališko hišo navadno precejšnje, so bile finančne zmožnosti institucije z izkazano podporo s strani države premajhne, da bi Ljubljana lahko zagotavljala ugodne pogoje za delo večjim, mednarodno uveljavljenim gledališkim družbam z lastnim finančnim zaledjem, kar je bilo praviloma pogoj za uspešno sezono. Podjetniki, ki so prišli v Ljubljano, so bili z nekaj izjemami zato le povprečni gledališki managerji.

Gostujoče družbe oziroma njihovi impresariji so bili v prvi vrsti v službi občinstva. Gledališče kot osrednja kulturna ustanova namreč ni imelo le funkcije umetniškega užitka, pač pa je bilo predvsem osrednja oblika zabave in socialnega življenja. Ljubljansko gledališče je lahko do prelomnega leta 1892 vendarle računalo le na maloštevilni sloj plemičev, intelektualcev, tujih uradnikov in vojske. Tem obisk gledališča ni pomenil le umetniški, pač pa še predvsem družabni dogodek – ljudje so predstave obiskovali, da bi videli in bili videni. Toda ne za vsako ceno; pričakovali so pester in raznolik, predvsem pa vedno nov program oziroma dobre uprizoritve uveljavljenih uspešnic. Odziv obiskovalcev je bil poleg tega precej odvisen tudi od zunanjih dejavnikov: gledališka dejavnost je bila ohromljena v predpustnem času, v obdobju okoli božiča, velik del občinstva so prevzeli tudi večinoma bolj kakovostni, vendar manj pogosti dogodki *Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft)*.

Repertoarna politika provincialnih gledališč v monarhiji se skozi stoletje ni bistveno spremenila: pod eno streho sta se izmenjevali govorjena in peta beseda, prevladovala pa so lahkotne in zabavne zvrsti s pogosto cenenimi, priložnostnimi izdelki. Izvajalski aparat potujočih družb je bil največkrat angažiran tako za dramsko kot tudi glasbeno-scensko umetnost, zato umetniške kakovosti in dovršenosti ni bilo pričakovati. Prve angažmaje, specializirane za dramsko igro

ali petje, srečamo šele v 30. letih 19. stoletja,⁸ diferenciacija pa se je uveljavila le znotraj družb, ki so izpričale sistematično gojitev operne umetnosti. Šele pozno v drugi polovici stoletja je postala ločitev pevskega in dramskega ansambla bolj utečena praksa.

Repertoarna podoba ljubljanskega gledališča je bila – kot v gledališčih drugih avstrijskih provinc – pisana paleta najrazličnejših zvrsti in kakovosti scenjskih izdelkov. Med njimi je bila vrhunec vsekakor opera – univerzalna glasbena govorica je bila dostopna širši množici prebivalstva (ki ji nemščina ni bila prvi jezik), hkrati pa je bila paša za oči in ušesa. Ta glasbeno-scenska zvrst pa je od gledaliških družb zahtevala precej višje izdatke: v prvi vrsti sposobnejše operne soliste in okrepljen orkestrski sestav ter tehtnejši študij posameznega dela, razen tega pa tudi razkošnejšo opremo in garderobo. Zato operne sezone v Ljubljani nikakor niso bile samoumevne; na splošno je veljalo, da so jih pripravile le sposobnejše gledališke družbe. Navzlic pomembni vlogi pri oblikovanju gledališke sezone pa operne prireditve niso bile niti zagotovilo niti pogoj za uspeh podjetja in sezone.⁹

Gostujoči podjetnik je bil osrednja oziroma najbolj izpostavljena osebnost v javnem gledališkem življenju, k uspešnosti sezone pa je prispeval le z lastno sposobnostjo in izkušnjami v vodenju podjetja ter s prilagodljivostjo splošnim trendom, ki so se zrcalili posebno v okusu občinstva. Poleg tega je bilo bistvenega pomena, kako srečno roko je imel pri izbiri ansambla: nastopajoči umetniki, še posebno primadona, tenorist in prva operetna pevka, ter drugi gledališki sodelavci so namreč neposredno določali kakovost predstav, vplivali na uspešnost posameznega podjetnika in pomembno pogojevali odziv obiskovalcev. Eni in drugi so bili večinoma le sezonski delavci, kar je znatno otežilo dolgoročnejši dvig kakovosti in večji razcvet opernih uprizoritev. Hitra menjava kadra je namreč pomenila veliko prepreko, saj so pevci kranjsko prestolnico praviloma zapustili po koncu sezone, še preden so uspeli dokončno vzpostaviti ustrezen stik med seboj, z orkestrom in ne nazadnje z občinstvom. Stalnih članov gostujoči operni ansambli niso imeli, vsaj ne med vodilnimi pevci, ki so pomenili glavno oporo opernih prireditev. Prav stalen ansambel bi zagotovil boljše pogoje dela in napredka, saj se solisti v tem primeru ne bi vedno znova soočali z napornim in dolgotrajnim študijem posameznih vlog, potrebnih bi bilo manj vaj, s tem pa bi bili – kar ni nepomembno – nižji tudi stroški. Hkrati bi se razmahnile možnosti

za razširitev in s tem popestritev repertoarja, ki je bil zavoljo omenjene ovire marsikdaj zapolnjen s starimi, preživetimi in izpetimi deli.

Za kakovost uprizoritev je bil odgovoren tudi dirigent. Njegova vloga se je na ljubljanskem gledališkem odru, kot tudi v drugih provincialnih gledališčih, uvažala postopoma. Ohranjeno gradivo priča, da je bil sprva kot dirigent uveljavljen prvi violinist oziroma dirigent izza klavirja. Kdaj točno je prišlo v Ljubljani do modernizacije na tem področju, to je do dirigiranja s taktirko, tedaj že utečenega v vodilnih glasbenih centrih po Evropi, ni natančno znano.¹⁰ Angažirani dirigent v današnjem pomenu besede je največkrat prevzel odgovornost za celoten glasbeni del predstave: študij uprizorjenega dela, pripravo orkestra in pevcev, korepeticije ipd.

Od sposobnosti dirigenta je bil v veliki meri odvisen dosežek orkestra. Gledališče je imelo sicer zaposlene svoje instrumentaliste, vendar pa je bilo teh običajno premalo, da bi lahko zagotovili izvedbe tehtnejših opernih del. Z gledališkim orkestrom so zato največkrat sodelovali tako člani vojaške kapele kot tudi *Filharmonične družbe* – s slednjo je gledališče zgledno sodelovalo od samih začetkov dalje.¹¹

Večno pereča je bila tudi vloga zbora. Splošna praksa provincialnih gledališč je bila taka, da so bili za potrebe zbora angažirani vsi člani dramskega in pevskega ansambla. Zato so bili med njimi tudi nešolani pevci, ti pa pričakovano niso zmogli zadostiti zahtevam opernih zborovskih točk. Spremembe so bile nakazane šele v 30. letih, ko so bili znotraj gostujoče družbe prvič zaposleni pevci izključno za potrebe zbora.¹² Postopoma se je uveljavila pogodbeni zaveza za angažma med 12 in 16 članov mešanega zbora, kar pa je bilo za izvedbe obsežnejših zborovskih točk še vedno premalo, zato so po potrebi še naprej sodelovali vsi zaposleni.¹³

Glasba je bila sestavni in nepogrešljivi del ljubljanskega kulturnega življenja, zato je imela osrednjo vlogo tudi na ljubljanskem gledališkem odru. Ker pa opera kot precej kompleksna gledališka zvrst provincialnim razmeram največkrat ni bila dostopna, so sezonski repertoar polnila večinoma manj zahtevna dela: v prvi vrsti so bile to različne komične igre, burke in farse s petjem ter druga govornjena dela, ki so vključevala glasbene vložke. Glasba teh del je bila priložnostna in je le redko izpričala višjo umetniško vrednost. Z glasbenega vidika pomembnejša je bila zvrst *singspiela*, ki je prišla v Ljubljano skupaj s prvimi gostujočimi

družbami. Zvrst, s katero je želel Jožef II. izriniti z repertoarja prevladujočo italijansko in francosko komično opero, je bila izvedbeno bistveno manj zahtevna od opere in s tem dostopnejša za manj kakovostne gledališke ansamble. Z nekaj izjemami so bila ta dela nepomembna in so imela le kratkotrajen uspeh, kot taka pa vsekakor niso bila ustrezno nadomestilo za priljubljeno opero.

V poplavi tovrstnih del, ki so po nekaj reprizah večinoma dokončno izginila z gledaliških repertoarjev, je posebno mesto našla opereta, glasbeno-dramatska zvrst, ki se je uveljavila v drugi polovici 19. stoletja in korenito posegla v repertoarno politiko večjih in manjših gledališč po Evropi. Kot satirična enodejanka, rojena pod peresom Jacquesa Offenbacha (1819–1880), je kmalu prestopila francoske meje in se pomembno afirmirala v avstrijski prestolnici ter pozneje v drugih glasbenih središčih v širšem evropskem prostoru. S sociološko-zgodovinskega vidika je za zgodovino slovenske glasbe pomembna zlasti dunajska opereta, ki pomeni kulturno dokumentiranje širše dunajske javnosti in manifestno kritiko tamkajšnje družbe ter posledično aktualno zvrst, privlačno za širšo javnost, tudi slovensko.¹⁴

Repertoarno podobo ljubljanskega glasbenega gledališča so dopolnjevale še baletne predstave, ki pa so bile v kranjski prestolnici le izjema. Medtem ko so bili plesni vložki v izvedbi igralskega in pevskega ansambla pogosto izvajani kar med odmori ali vključeni v različne dramske in glasbene prireditve, pa so bile samostojne plesne produkcije redke. Razlog za to je bil znova predvsem finančne narave, saj gostujoče gledališke družbe praviloma niso imele šolanih plesalcev, denarja, da bi jih najemale, pa prav tako ne. Tako so baletu pozornost posvetile le nekatere gostujoče družbe, ki so na program vključile tudi daljša, celo celovečerna baletna dela.¹⁵ Te uprizoritve pa so bile le izjemoma v rokah poklicnih baletnih plesalcev, zato je bila njihova kakovost največkrat vprašljiva.

3.2 VRHUNCI POUSTVARJALNE UMETNOSTI GOSTUJOČIH DRUŽB NA ODRU STANOVskega OZ. DEŽELNEGA GLEDALIŠČA

Politični in gospodarski pogoji sicer nikdar niso bili na ravni, ki bi v Ljubljani dopuščali večji poustvarjalni razmah, njena ugodna lega, stičišče vodilnih povezav severa in juga, pa je kljub temu pripomogla, da sta bili osrednji glasbeni

ustanovi 18. in 19. stoletja, *Filharmonična družba* in *Stanovsko oz. Deželno gledališče*, bolj ali manj v koraku z večjimi slogovnimi premiki, ki so zaznamovali umetnost Zahodne Evrope.

Ob koncu 18. in začetku 19. stoletja so na repertoarju ljubljanskega opernega gledališča že prepričljivo prevladovala klasicistična dela, ki so postopoma izpodrinila do tedaj aktualen baročni slog. Do 30. let 19. stoletja so ljubljanski ljubitelji odrske umetnosti tako spoznali najpomembnejša dela večine najvidnejših skladateljev tistega časa. V obdobju skoraj polovice stoletja so se zvrstile mojstrovine še danes zvenečih imen italijanskega (Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri, Francesco Finco [tudi Giuseppe Farinelli]) in francoskega opernega klasicizma (Gaspard Spontini, André Ernest Modeste Gretry, Etienne Nicolas Méhul, Luigi Cherubini, Adrien Boieldieu); pomembno, čeprav številčno v manjšini, pa so program dopolnili avstrijski in nemški skladatelji. Slednji v okviru prej prevladujočih gostovanj italijanskih operistov niso dobili priložnosti, saj so ti predstavljali izključno dela svoje operne ustvarjalnosti (številna od teh so danes povsem pozabljena). Razen mnogih danes nepomembnih avtorjev so nemški gledališki umetniki ljubljanskemu občinstvu predstavili še dela Carla Ditters pl. Dittersdorfa, Josepha Haydna in Christopha Wilibalda pl. Glucka.¹⁶

Poleg omenjenih velja posebej izpostaviti dva velikana poznega 18. in zgodnjega 19. stoletja: Wolfganga Amadeusa Mozarta in Gioachina Rossinija. Mozartova glasba je na odru gledališke hiše v Ljubljani prvič zadonela z opero *Die Entführung aus dem Serail* (*Beg iz Seraja*) v sezoni 1785/86 (družba Johanna Friedricha Zöllnerja [1750–po 1811]), kateri so v desetletju pozneje sledile še *Figaros Hochzeit* (*Figarova svatba*), *Die Zauberflöte* (*Čarobna piščal*), ki je postala najbolj popularna opera začetka 19. stoletja pri nas, in *Così fan tutte* (*Take so vse*). Omenjene opere so prišle v Ljubljano relativno kmalu glede na premiere v drugih evropskih mestih. Do leta 1832 so bile uprizoritve Mozartovih opernih del razmeroma pogoste, pozneje pa so praktično povsem izginile z repertoarja.¹⁷

Operne uspešnice Rossinija so prišle v Ljubljano z nekaj zamude, saj se je v času, ko je italijanski mojster začel osvajati gledališke odre po Evropi, ljubljansko gledališče borilo z velikimi finančnimi težavami, operna reprodukcija pa je do 20. let 19. stoletja praktično povsem zamrla. Prvo Rossinijevo delo, uprizorjeno v Ljubljani, je bila opera *Tancredi* – na oder jo je v sezoni 1819/20 postavila gledališka družba Carla Waidingerja, kateri gre zasluga za razcvet opernega življenja

in hkrati za prvi vzpon nemške operne poustvarjalnosti v *Stanovskem gledališču*. Od prve inscenacije Rossinijeve opere pa do leta 1835 nato praktično ni minila sezona brez njegovih mojstrov, od katerih so se med najbolj priljubljene zapisale *Il barbiere di Siviglia* (*Seviljski brivec*), *L'italiana in Algeri* (*Italijanka v Alžiru*), *Otello*, *La gazza ladra* (*Tatinska sraka*) in *Guillaume Tell* (*Viljem Tell*).¹⁸ Rossinijeva glasba je kmalu prevzela vodilno mesto na opernem repertoarju ljubljanskega gledališča, zato čas med letoma 1819 in 1835 pogosto imenujemo kar Rossinijevo obdobje. Po letu 1835, ko si je glasbena romantika uspešno utirala pot tudi v program *Stanovskega gledališča*, pa je Rossinijeva prevlada močno upadla: z izjemo *Il barbiere di Siviglia* (*Seviljskega brivca*) so prej priljubljene uspešnice praktično izginile z repertoarja nemškega gledališča.¹⁹

Kljub različnim neugodnim okoliščinam, ki so v prvih desetletjih 19. stoletja zavirale razmah operne poustvarjalnosti v Ljubljani, je bil program *Stanovskega gledališča* relativno pester in raznolik. Opere romanskih skladateljev kljub nacionalnim težnjam niso izginile z repertoarja, saj jih je zahtevalo občinstvo. Nemška nacionalna politika se je zrcalila predvsem v porastu nemško-avstrijskih iger s petjem in *singspielov*, ki so bili nenazadnje izvedbeno manj zahtevni in zato primernejši za postavitve na provincialnih odrih. Na tem področju se je v Ljubljani najbolj uveljavil najpomembnejši predstavnik dunajskega *singspiela*, Wenzel Müller, čigar dela so v prvih dveh desetletjih vsako sezono polnila gledališki program.²⁰

S *Precioso* in zlasti z opero *Der Freischütz* (*Čarostrelec*) Carla Marie pl. Webra so si začeli v sezoni 1823/24 oziroma 1824/25 utirati pot na ljubljanski gledališki oder sodobni tokovi. *Čarostrelec*, ki velja za prvo mojstrovino romantične operne literature, je – podobno kot drugod – postal najbolj priljubljena nemška opera v Ljubljani, brez katere je minila le malo katera operna sezona do leta 1914. Dokončno uveljavitev je nova glasbena govorica dočakala s sezono 1829/30, ko je ljubljanska gledališka ustanova prišla v roke podjetnih bratov Franza Josepha (1797–1832) in Josepha Glögglja (1799–1858) iz Linza, katerih finančna stabilnost in izkušnost sta omogočili pravi razcvet nemške operne poustvarjalnosti.²¹

Do konca 19. stoletja so ljubitelji operne umetnosti spoznali praktično vsa najpomembnejša dela sodobne operne zakladnice, do 40. let, ko je zaradi krize sledil večletni zastoj operne reprodukcije, pa so novitete prihajale v Ljubljano z le majhno zamudo glede na krstne in premierne uprizoritve v vodilnih evropskih

kulturnih centrih. Temelj nemške operne ustvarjalnosti v Ljubljani so do odprtja novega *Deželnega gledališča* leta 1892 predstavljali poleg Webra še Conradin Kreutzer ter Albert Lortzing in Friedrich pl. Flotow; slednja sta se na ljubljanskem odru uveljavila sicer šele v 50. letih, po večletnem opernem zatišju.²²

Z operami nemških skladateljev so gledališke družbe le počasi in postopoma polnile sezonske sporede, saj so od gledaliških začetkov dalje prevladovala dela romanskih avtorjev. V 30. letih 19. stoletja se je na ljubljanskem odru doobra uveljavila tudi francoska romantična opera, najprej z *opero comique* in veliko opero. Ljubljansko občinstvo je najobširneje spoznalo operni opus Daniel François Esprit Auberja, ki pa je do 70. let postopoma izginil z repertoarja *Stanovskega gledališča*. Operne sezone so pomembneje zaznamovale velike opere z že omenjenim Rossinijevim *Viljem Tellom*, *La Juive* (*Židinja*) Jacques François Fromental Halévyja ter *Robert le Diable* (*Robert vrag*) in *Les Huguenots* (*Hugenoti*) Giacoma Meyerbeera. Predvsem še danes aktualni uspešnici *Židinja* in *Hugenoti* sta bili nepogrešljiv člen opernega repertoarja gostujočih družb do prve svetovne vojne.²³

Značilneje in pomembneje kot francoska je repertoar ljubljanskega gledališča zaznamovala italijanska operna tvornost, v kateri je prej prevladujočo komično opero izpodrinila zvrst resne opere. Kot najpomembnejša skladatelja prve polovice 19. stoletja sta se tudi pri nas proslavila najprej Vincenzo Bellini in za njim Gaetano Donizetti. Prvi je v drugi polovici 30. let z repertoarja dokončno izrinil pred tem najbolj priljubljenega Rossinija; v razmeroma kratkem času so se v Ljubljani zvrstile inscenacije vseh njegovih najpomembnejših del, med katerimi sta bili najbolj priljubljeni *Norma* in *La sonnambula* (*Mesečnica*).²⁴

Prve Donizettijeve opere so prišle v Ljubljano razmeroma pozno, konec 30. let, vendar so v naslednjih dvajsetih letih prepričljivo prevladovale: do sezone 1856/57 se je na ljubljanskem odru zvrstilo štirinajst skladateljevih različnih del, zato lahko to obdobje upravičeno imenujemo era Donizettija. Vodilna italijanska skladatelja v obdobju pred Giuseppejem Verdijem sta se z nekaterimi najbolj priljubljenimi uspešnicami, poleg omenjenih Bellinijevih še Donizettijeve *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* in *La Fille de Regiment* (*Hči polka*), zasidrala v železni repertoar nemškega gledališča v Ljubljani do prve svetovne vojne.²⁵

Druga polovica obravnavanega stoletja je pomenila novo obogatitev opernega repertoarja v Ljubljani. Zahvaljujoč gostovanju italijanske operne družbe

Carla Burlinija je v *Stanovskem gledališču* Verdijeva glasba prvič zadonela leta 1850, ko so glasbeniki izvedli operi *I due Foscari* (*Dva Foscarija*) in *Ernani*. Mednarodni preboj je Verdi doživel sicer že leta 1843, vendar ravno v času velike krize ljubljanske gledališke hiše; zato je razumljivo, da so se morali ljubljanski ljubitelji operne umetnosti najprej zadovoljiti z izvedbami posameznih odlomkov (predvsem na koncertnem odru *Filharmonične družbe*), na celostne inscenacije del velikega umetnika pa počakati. Spodbudi italijanskih operistov so kmalu sledili tudi impresariji nemško govorečih družb v Ljubljani. Med najbolj priljubljene so se v obdobju do prve svetovne vojne zapisale *Il Trovatore* (*Trubadur*),²⁶ *Rigoletto* in *Un Ballo di Maschera* (*Ples v maskah*).²⁷

V 60. letih je z uspešnico *Faust* Charlesa Gounoda, ki je tudi v Ljubljani postala del železnega repertoarja, na ljubljanski oder prodrla tudi francoska lirična opera. Med najbolj priljubljene opere v Ljubljani se je pozneje zapisala še *Carmen* Georgesa Bizeta.²⁸

Še z večjim zamikom kot Verdijeve so ljubljanski ljubitelji opere spoznali uspešnice Richarda Wagnerja (glasba slednjega jim je bila v obrisih sicer poznana že iz sezone 1858/59 z odra *Filharmonične družbe*). Postavitev prve Wagnerjeve opere je pomenila pomemben mejnik in velik dogodek: to je bila opera *Tannhäuser*, in sicer v sezoni 1873/74. Četudi so bile tako premierna uprizoritev kot obe reprizi po pričevanju recenzenta v *Laibacher Zeitung* izjemno uspešne (pohvale so bili deležni tako solisti kot tudi zbor, dirigent in orkester),²⁹ pa sta do naslednje inscenacije skladateljevih mojstrov in minili skoraj dve desetletji. Šele v sezoni 1892/93, prvi v novi gledališki hiši, je bil na nemškem odru v Ljubljani prvič uprizorjen skladatelj *Lohengrin*;³⁰ do prve svetovne vojne sta sledili še postavitvi *Der fliegende Holländer* (*Letečega Holandca*) in *Die Walküre* (*Valkire*).³¹ Razloga, da se je Wagner na odru *Stanovskega oz. Deželnega gledališča* uveljavil tako pozno in da se na repertoarju ni pravzaprav nikdar resnično ustalil,³² ne gre iskati le v finančni, kadrovski in prostorski stiski gledališča. Tudi ljubljansko občinstvo, sicer precej razgledano, zahtevno in hkrati razvajeno, ni bilo pripravljeno na za svoj čas novo, nenavadno in drugačno glasbeno govorico. Po mnenju kritika Juliusa pl. Ohma Januschowskega je Ljubljana dobila svoje »idealno občinstvo«,³³ pripravljeno na Wagnerjevo mojstrstvo, šele na prelomu stoletja.³⁴

Nemški skladatelji generacije po Wagnerju so repertoar ljubljanskega gledališča obogatili šele po razmahu nemške operne produkcije v 90. letih. Prelom

stoletja je bil značilno zaznamovan: Wilhelm Kienzl se je izjemno uspešno proslavil s svojim, v wagnerjanskem duhu napisanim *Der Evangelimann* (*Evangeljnikom*); Engelbert Humperdinck je prepričal s pravljичno opero *Hänsel und Gretel* (*Janko in Metka*); program je pomembno dopolnila tudi *Tiefland* (*Nižava*) Eugena d'Alberta, edina opera, s katero je uspel skladatelj mednarodno prodrati. Poleg teh so repertoar popolnila še dela danes manj pomembnih nemških skladateljev, kot so bili Karl (tudi Károly) Goldmark, Ferdinand Hummel in Victor Hausmann.³⁵

Bistvenih slogovnih premikov nemško gledališče v Ljubljani v svojem več kot stoletnem delovanju ni doživelo. Petletni premor po požaru leta 1887 je sicer prinesel nekaj sprememb v okusu ljubljanskih ljubiteljev operne umetnosti, saj je precej upadlo zanimanje za starejše italijanske belkantistične uspešnice, *Spielopere*³⁶ in velike opere. Vendar pa so bili operni večeri še naprej večinoma v znamenju romantične tvornosti. Edino novost je pomenil verizem; na nemškem odru sta se – z veliko zamudo, šele v sezoni 1903/04 – uveljavili enodejanski *I Pagliacci* (*Glumači*) Ruggera Leoncavalla in *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) Pietra Mascagnija, relativno kmalu po krstnih izvedbah pa sta prepričali tudi mojstrovini *La Bohème* in *Madama Butterfly* Giacoma Puccinija. Podobna repertoarna zasnova je bila značilna tudi za druge manjše gledališke hiše; celo graška operna dejavnost, sicer neprimerljivo bogatejša od ljubljanske, je večji odmik od ustaljene operne prakse doživela šele v prvem desetletju novega stoletja z inscenacijama uspešnic *Salome* in *Elektre* Richarda Straussa.³⁷

Operetni repertoar ljubljanskega gledališča so vse od začetka 60. pa do poznih 70. let 19. stoletja obvladovale predvsem uspešnice Jacquesa Offenbacha, saj skoraj ni minila sezona, ko ne bi bilo na sporedu več njegovih del, tako novih kot že slišanih. V 80. jih je postopoma izpodrinila aktualnejša dunajska opereta, nikoli pa niso povsem izginile z repertoarja: med neminljive sta se zapisali predvsem še danes priljubljeni *Orphée aux Enfers* (*Orfej v Podzemlju*) in *La belle Héllène* (*Lepa Helena*).³⁸

Vrhunec je dunajska opereta doživela z uspešnicami Johanna Strauša ml. Prvič so lahko poslušalci Straufovo glasbo na gledališkem odru v Ljubljani slišali leta 1875, ko so izvedli *Der Karneval in Rom* (*Karneval v Rimu*). Pravi in nesporen uspeh pa je skladatelj tudi v kranjski prestolnici doživel leto pozneje z uprizoritvijo *Die Fledermaus* (*Netopirja*), brez katerega ni minila več praktično

nobena gledališka sezona do leta 1914. Straušu ob boku sta se uspešno uveljavila še Franz pl. Suppé, čigar nesmrtna je postala uspešnica *Boccaccio*, in Carl Millöcker, ki se je na železni operetni repertoar v Ljubljani zapisal z eno svoj čas najpopularnejših operet *Der Bettelstudent (Dijak prosjak)*.³⁹

Na prelomu stoletja je opereta že znatno izgubila svojo privlačnost. Kakovost glasbeno-gledaliških izdelkov je upadla, ustvarjalnost je bila predvsem v znamenju iskanja novih rešitev, ki bi zvrsti vrnile umetniško vrednost starejših del. Na gledaliških repertoarjih je bila opereta sicer številčno še močno zastopana, vendar je program pogosto slonel na starih in preverjenih delih uveljavljenih mojstrov. Kljub krizi se je afirmiralo nekaj skladateljev z vidnejšimi glasbeno-gledališkimi deli: edini pravi preboj je doživel Franz Lehár ml. z *Die lustige Witwe (Veselo vdovo)*, razmeroma uspešni pa so bili še Oskar Straus, Leo Fall, Edmund Eysler in Imre Kálmán.⁴⁰

Za razliko od opere in njej sorodnih, lahkotnejših zvrsti je bil balet le redko na sporedu nemškega gledališča v Ljubljani. Z začetka 19. stoletja v tem oziru izstopa nemška družba Wilhelma Frasla (1804/05), ki naj bi jo odlikovale predvsem baletne predstave, saj jim je namenila bistveno več pozornosti kot gostujoče družbe pred ali za njo – temu v prid priča tudi dejstvo, da je prav v ta namen najela pet italijanskih baletnih plesalcev; žal so ohranjeni viri za rekonstrukcijo baletnega repertoarja (tudi) te sezone izjemno pomanjkljivi.

Za celotno obdobje 19. stoletja sicer velja, da so bila na ljubljanskem odru uprizorjena baletna dela večinoma pozabljeni izdelki danes neznanih avtorjev. V tem stoletju je bilo na oder postavljenih le nekaj celovečernih baletnih koreografij: veliki pantomimični balet *Inkle und Yariko (Inkle in Jariko)* češkega skladatelja Jiříja Družeckega v sezoni 1790/91; balet v dveh dejanjih *Des Malers Traumbild (Slikarjeve sanje)* Cesara Pugnija v sezoni 1846/47; anakreontski balet *Alphea*, glasbo katerega je napisal nemški skladatelj Peter Ludwig Hertel, v Ljubljani pa je bil uprizorjen v sezoni 1877/78; enodejanko *Der hüpfende Freier (Poskakujoči snubec)* neznanega avtorja v sezoni 1886/87; baletno pantomimo Josefa Bayerja *Die Puppenfee (Vila)*, edino baletno delo, ki je doživelo več repriz, na sporedu pa je bilo v dveh sezonah (1892/93 in 1913/14); ter v sezoni 1893/94 fantastični balet *Die goldene Märchenwelt (Zlati pravljичni svet)* Heinricha Bertéja.⁴¹

3.3 KRITIŠKI ODMEVI PREDSTAV GOSTUJOČIH POUSTVARJALCEV NA ODRU STANOVKEGA OZ. DEŽELNEGA GLEDALIŠČA

Razmah gledališkega življenja, ki ga je Ljubljana doživela v sezoni 1829/30, ko sta vodenje institucije prevzela brata Franz in Josef Glöggel, je spremljal tudi razmah gledališke kritike, ki do tedaj na Kranjskem ni imela svoje tradicije. Pod prva izčrpnjša časopisna poročila se je podpisal pevec, violinist, kapelnik in član *Filharmonične družbe* Leopold Cajetan Ledenig (1795–1857), ki se je – kot izkušen glasbenik – v svojih recenzijah osredotočal predvsem na dosežke solistov in zborara. Po tej sezoni je redno objavljane predvsem tehtnejših in bolj izčrpnih poročil o gledaliških predstavah nihalo glede na kakovost posameznih sezon. Ustaljena praksa je postalo poročanje predvsem o zanimivejših, uspešnejših inscenacijah, zato so v časopisnih novicah značilne tudi večletne vrzeli. Kontinuirani časopisni kritiki lahko sicer sledimo šele pozno v drugi polovici stoletja,⁴² pravi razcvet pa je doživela leta 1892.

Takrat je kritiško pero prevzel glasbeni pedagog, zborovodja in glasbeni publicist češkega rodu Julius pl. Ohm Januschowsky ter odprl novo poglavje gledališke kritike. Njegovo petindvajsetletno kritiško delo o uprizoritvah v Ljubljani pomeni enega bistvenih virov v raziskovanju operne reprodukcije določenega obdobja pri nas. Kot preudarni mislec je znal objektivno presoditi glasbene razmere, opozoriti na napake in slabosti ter predlagati sprejemljive rešitve. Ob tem je (ne)posredno vplival na izobraževanje pevcev, ki so z upoštevanjem piščevih dobronamernih, a strokovno podkovanih opazk izpopolnjevali svoje znanje, dosegali boljše rezultate in pridobivali dragoceno popotnico za prihodnost. S tem pa je pomembno vplival tudi na izvedbeno raven predstav in posledično na boljši obisk.⁴³

Tudi v obdobju pred Ohm Januschowskim so bili gledališki (operni) kritiki večinoma glasbeno podkovani pisci, zato je njihova zapuščina dovolj relevanten vir za objektivno oceno operne poustvarjalne preteklosti pri nas. V časopisnih kritikah se zrcalijo sposobnosti pevcev, dirigentov in instrumentalistov ter odziv javnosti, s tem pa tudi splošna umetniška raven vodilne kulturne institucije v Ljubljani. Na splošno je veljalo, da so bile operne prireditve v Ljubljani zadovoljive, toda povprečne, uprizorjene v pričakovanih okvirih majhnega provincialnega gledališča – kot take so jih sodili tudi kritiki. Bistveno nad povprečjem so

bile seveda operne predstave italijanskih operistov (ki so se posvečali izključno operi, zato višja kakovost ne preseneča), ki pa jih je ljubljanska gledališka hiša v 19. stoletju gostila le še priložnostno v spomladanskih mesecih.

Pevci v Ljubljani gostujočih tujih družb so izkazovali različno raven interpretacije. Med angažiranimi solisti so bili večkrat začetniki, brez potrebne odrske rutine in z neustrezno izobraženim glasom. Na drugi strani so mesto v ansamblu pogosto dobili že vpeljani in zreli, a povprečni umetniki, ki se niso uspeli uveljaviti na večjih, pomembnejših odrih. Le redki so bili pevci, ki so izpričali ustrezno glasbeno izobrazbo in višjo raven opernega petja. Med slednje sodijo: sopranistke Henriette Henkel, Franzisca Halfinger, Maria Ehnes, Clementina Eberhardt, Caroline Atzger Langwara, Rosa Wagschal, altistka Celestina Püchler; tenoristi Louis Fischer Achten, Adolf Adner, Friedrich Erl, Jérôme Lenoir, Anton Passy Cornet, Bruno Hildebrandt, baritonista Heinrich Gottinger, Hermann Kant in basist Carl Conti.⁴⁴

Za kakovost uprizoritev niso bili odgovorni le pevci solisti, pač pa tudi dirigenti. Najvidnejši med njimi je bil v okviru delovanja nemškega *Deželnega*



SLIKA 3.2 Nova stavba *Deželnega gledališča* v Ljubljani (dlib).

gledališča seveda Gustav Mahler, ki je – čeprav kot popoln začetnik – izkazal svoj izjemni talent, zaradi katerega sodi sezona 1881/82 med najuspešnejše operne sezone *Deželnega gledališča* v Ljubljani. Dokazal je, da lahko sposoben dirigent ustvari s solidnim ansamblom kakovostne operne prireditve na višji umetniški ravni tudi v manjšem provincialnem gledališču.

Seveda pa rezultati danes nepoznanih in neuveljavljenih pevcev ali drugih sodelujočih glasbenikov niso bili svoj čas nič manj pomembni. Po mnenju kritikov je bila marsikatera operna uprizoritev dobra, tudi zelo dobra, nekatere naj bi celo presegle okvire provincialnega gledališča. Med najuspešnejše so se uvrstile reprizni predstavi *Norme* (1837/38), ki naj bi bila »prava senzacija«⁴⁵, in opere *Ernani* (1855/56), ki je »dosegla tako nenavaden uspeh kot le redko katera v zadnjih letih«⁴⁶; uprizoritev opere *L'elisir d'amore* (*Ljubezenski napoj*) v izvedbi italijanskih operistov (1842), ko je recenzent zapisal, da je »le redko slišati kaj odličnejšega kot je bilo sodelovanje vseh pevcev v tej operi«⁴⁷, ter premierne inscenacije oper *Nabucco*, *Faust*, ki naj bi bila vzorna,⁴⁸ *Tannhäuser*, za katero beremo, da so sodelujoči »ustvarili nekaj neslutene in čudovitega«⁴⁹, *L'Africaine* (*Afričanka*), *I Pagliacci* (*Glumači*), ki je presenetila v vseh pogledih,⁵⁰ *La Bohème* ter *Tiefland* (*Nižava*) kot »nesporno najboljše, kar jih je novo gledališče doživelo«⁵¹. Posebno priznanje kritika so si pridobile tudi vse uprizoritve Wagnerjeve *Valkire*, ki so vedno v sezonah 1906/07–1907/08 v polni meri zadovoljile pričakovanja sicer okrnjenih provincialnih postavitvev.⁵²

3.4 POUSTVARJALNI DELEŽ ITALIJANSKIH OPERNIH DRUŽB

Čeprav so gostovanja italijanskih operistov proti koncu 18. stoletja že močno upadla, sredi 19. stoletja pa postopoma povsem zamrla,⁵³ njihov prispevek k obogatitvi glasbenega življenja kranjske prestolnice ni zanemarljiv. Z vidika glasbenega zgodovinopisja so bili namreč pomembnejši kot nemško govoreče družbe, ki so gostovale pri nas, saj so se posvečali izključno glasbeno-dramatski zvrsti. Uprizoritve so bile lahko zato temeljiteje pripravljene, izvedbe tehtnejše in bolj kakovostne. Na svojih gostovanjih so Italijani predstavljali izključno dela domačih skladateljev, med temi številne novosti, vse seveda v izvirnem jeziku. Številni avtorji, katerih opere so bile uprizorjene, so danes praktično neznani

ustvarjalci, spet drugi so se zapisali v zgodovino operne umetnosti kot največji mojstri. Slednje so Ljubljančani lahko spoznali prav zavoljo italijanskih operistov, mnoge, zahvaljujoč neposredni geografski bližini, celo prej kot v drugih evropskih centrih. Poleg umetnikov, kot so Niccolò Piccini, Baldassare Galuppi, Domenico Cimarosa in Giovanni Paisiello, sta si trdno mesto na repertoarju ljubljanskega gledališča zagotovila tudi Rossini in Verdi. Slednja so v Ljubljani že kmalu lahko poslušali tudi v nemškem jeziku, vendar so prav Italijani ljubljanskemu občinstvu predstavili širok nabor opernih uspešnic obeh avtorjev.

3.5 PRVE GLEDALIŠKE PREDSTAVE V SLOVENSKEM JEZIKU IN USTANOVITEV *DRAMATIČNEGA DRUŠTVA*

Prva slovenska odrska uprizoritev sega sicer daleč v leto 1789 z *Županovo Miko* Antona Tomaža Linharta (1756–1795), pravi razmah pa je doživela šele v drugi polovici 19. stoletja. S padcem Bachovega absolutizma se je namreč postopoma razmahnila tudi kulturna dejavnost slovensko mislečega in čutečega naroda. Leta 1848 ustanovljeno *Slovensko društvo* je začelo prirejati besede in gledališke predstave z osrednjim namenom, da se slovenski jezik uveljavi tako v javnem kot v zasebnem življenju. Ideja o stalnem slovenskem gledališču je dozorela dve leti pozneje, za postavitev njegovih trdnejših temeljev pa je vendarle moralo miniti še dobro desetletje. Prve boljše, čeprav še nikakor ne dobre pogoje so gledališkemu življenju ponudile čitalnice. Največja med njimi je bila ljubljanska, ena njenih osrednjih dejavnosti pa je bilo odrsko in glasbeno uprizarjanje. Med letoma 1861 in 1867 so se gledališke in glasbene predstave vrstile kar na čitalniškem odru, ki pa je zaradi razmaha poustvarjalnosti sčasoma postal premajhen. Potreba po odrski osamosvojitvi obeh zvrsti je pripeljala najprej do ustanovitve *Dramatičnega društva* leta 1867, leta 1872 pa še *Glasbene matice* v Ljubljani.⁵⁴

Pobudniki gledališke dejavnosti so seveda začeli iz nič, zato so morali najprej poskrbeti za gradivo. Program se je skozi desetletja postopoma širil, in sicer z izvirnimi deli domačih avtorjev in s prevodi tujih uspešnic; med slednjimi je bil poudarek predvsem na delih slovanskega izvora. Programsko in izvajalsko je bilo gledališče vsaj do leta 1892 zelo omejeno, saj šolanega kadra praktično ni bilo.

Repertoarna zasnova čitalniških in pozneje društvenih prireditev je zato morala biti prilagojena diletantski izvajalski ravni. To je bilo še posebno občuteno na področju visoke dramatike (Shakespeare na primer je bil v slovenskem jeziku prvič uprizorjen šele proti koncu 19. stoletja) in glasbeno-dramatskih zvrsti. Med slednjimi so prevladovale lahkotne igre s pevskimi in glasbenimi vložki. Da bi izboljšali izvajalsko kakovost ansambla, je bila v okviru *Dramatičnega društva* osnovana Dramatična šola s posebnim pevskim oddelkom, namenjenim solistom in zboristom. Za umetniško tehtnejše in izvedbeno zahtevnejše glasbene prireditve pa ni manjkalo le pevcev, pač pa tudi instrumentalistov – orkester so priložnostno sestavljali člani vojaške godbe in orkestra *Deželnega gledališča* ter ljubiteljski izvajalci.⁵⁵

Četudi je bila kakovost slovenskih predstav nižja, pa jim ne gre odrekati zasluge za razvoj slovenske gledališke dejavnosti – tako z vidika poustvarjalnosti kot ustvarjalnosti. Na področju glasbene umetnosti so se na pobudo čitalnice oziroma *Dramatičnega društva* pojavili prvi poskusi glasbeno-dramatske zvrsti: spevoigra *Tičnik* Benjamina Ipavca (1829–1908), ki je leta 1866 pomenila osamljen, toda pomemben prispevek slovenski odrski glasbi; ter *Gorenjski slavček* Antona Foersterja (1837–1926), opereta iz leta 1872, ki je pomenila še odločnejši korak na tej poti – dve desetletji pozneje, ko je bil na voljo sposobnejši pevski ansambel, je Foerster opereto predelal in razširil v opero.

Temelji slovenskega gledališča so se s tovrstnimi pristopi utrjevali in postopoma pripravljali mesto institucionaliziranemu in profesionaliziranemu odrskemu življenju. Za razvoj slovenske glasbeno-dramatske zvrsti ima še posebno vidne zasluge Fran Gerbič (1840–1917), ki je z *Dramatičnim društvom* začel sodelovati leta 1886. Gerbičev glavni cilj oziroma osrednja naloga, ki si jo je kot nekdanji operni pevec in vsestranski glasbenik zadal, je bilo osnovanje opernega gledališča v Ljubljani. V prvih letih njegovega delovanja pogoji za to sicer še niso bili ugodni, s trdnim in vztrajnim delom pa je svoji ideji vendarle tlakoval pot: leta 1889 je bila pod njegovim vodstvom uprizorjena opera *V studni* (*V vodnjaku*) Viléma Blodka, za tem med drugim še odlomki iz oper *Jevgenij Onjegin* Petra Iljiča Čajkovskega ter Verdijevega *Il Trovatore* (*Trubadurja*). Z letom 1892 in odprtjem novega *Deželnega gledališča* pa se je tudi za slovensko glasbeno-gledališko umetnost začelo novo obdobje.⁵⁶

3.6 SLOGOVNA FIZIOGNOMIJA REPERTOARJA DRAMATIČNEGA DRUŠTVA PO LETU 1892

Četudi sta z otvoritvijo novega *Deležnega gledališča* nemško in slovensko gledališče sobivali pod eno streho in si delili vse razen lastnega ansambla in fundusa, pa sta bila način dela in predvsem ciljna naravnost enega in drugega tako različna, da ju je praktično nemogoče obravnavati skupaj. Odprtje nove kulturne ustanove predstavlja namreč novo poglavje in pomemben mejnik v zgodovini slovenske gledališke poustvarjalnosti, ki je postopoma in zanesljivo prevzela primat nad v slovenski prestolnici trdno zakoreninjeno tradicijo nemškega gledališča.

Medtem ko je bil glavni namen nemškega podjetnika pridobiti si naklonjenost občinstva, zadovoljiti njegove potrebe, ugoditi njegovim željam in ob koncu sezone beležiti dobiček, je imelo slovensko vodstvo pred očmi dolgoročni razvoj institucije. Ta ni bil le v službi obiskovalcev, temveč se je še posebno osredotočil na vzgojo podmladka in s tem na napredek v domači odrski tvornosti. Tako zastavljene naloge so nujno vplivale na repertoarno, pa tudi na organizacijsko politiko.

Nasprotno od nemškega vodstva so se Slovenci v veliki meri odpovedali pogosto plehki opereti, ki je zasvojila občinstvo malih in velikih evropskih gledaliških hiš, in se zavzeli za sistematično gojitev operne umetnosti. Kontinuirana umetniška rast, ki so jo predvsem v prvem desetletju obstoja izpričale slovenske operne uprizoritve, je bila v prvi vrsti odraz ciljno usmerjenega vodstva, ki si je še pred odprtjem nove gledališke hiše zadalo jasno začrtano vizijo, da dobi Ljubljana slovensko operno hišo, katere umetniška raven bi bila primerljiva z drugimi sorodnimi institucijami. K prvim korakom so jo pospremili sposobni, izobraženi člani; za uspešen začetek sta bila še posebej zaslužna glasbenika Fran Gerbič in Josip Nolli (1841–1902).⁵⁷

Repertoarno shemo, kakršna se je v zadnjih desetletjih izoblikovala na nemškem odru, so Slovenci znatno razširili in svojo pozornost usmerili tudi k uprizarjanju oper bolj ali manj uveljavljenih slovanskih avtorjev: v želji, da bi k produkciji izvornih del spodbudili domače avtorje, so vključevali mnoga dela hrvaških, čeških in poljskih skladateljev, ki si v svetovnem glasbenem merilu sicer niso pridobila vidnejšega mesta, za slovensko glasbeno-scensko ustvarjanje pa

so pomenila zgledne primere, na katerih so se lahko učili tudi slovenski skladatelji.⁵⁸ Nove reproduktivne možnosti so spodbudile k nastanku naslednjih slovenskih oper: *Teharski plemiči* (1892) Benjamina Ipavca; *Urh, grof celjski* (1895), *Ksenija* (1897) in *Stara pesem* (1898) Viktorja Parme (1858–1924); *Gorenjski slavček* (1896) Antona Foersterja; *Smiljana* (1901) Frana Serafina Vilharja (1852–1928) ter *Lepa Vida* (1909) in *Poslednja straža* (1907) Rista Savina (1859–1948).⁵⁹ Poleg tega je slovensko vodstvo domačemu občinstvu predstavilo tudi priznana skladateljska imena z vzhoda in postavilo na oder odmevna dela, ki jih obiskovalci nemških predstav nikdar niso imeli priložnosti videti: na primer *Jevgenij Onjegin* in *Pikovaja dama* (*Pikova dama*) Petra I. Čajkovskega, *Ruslan in Ljudmila* (*Ruslan in Ljudmila*) Mihaila Ivanoviča Glinke (1804–1857), *Rusalka* Antonína Dvořaka (1841–1904) ter *Prodána nevěsta* (*Prodana nevesta*),⁶⁰ *Dalibor* in *Hubička* (*Pobjub*) Bedřicha Smetane (1824–1884).⁶¹

Taka politika s strani Slovencev je bila povsem razumljiva, saj je moralo *Dramatično društvo* konkurirati uveljavljeni instituciji z bogato in dolgoletno tradicijo, ki je imela svoj krog zvestih in nikakor ne nezahtevnih obiskovalcev, med



SLIKA 3.3 Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa v Ljubljani (dlib).

katerimi so bili seveda tudi Slovenci. Če je torej želelo domače vodstvo pritegniti pozornost, je moralo ponuditi nekaj novega. Ob tem seveda ni pozabilo na želje in skozi desetletja izoblikovan okus občinstva, zato so bile na oder redno postavljene tudi glasbeno-scenske uspešnice starejših italijanskih in francoskih opernih skladateljev – med njimi so bila na sporedu največkrat dela Verdija.⁶²

Zanimivo je, da se je v Ljubljani po letu 1892 marsikatera noviteta najprej pela v slovenščini, kar kaže, s kakšno taktiko so Slovenci tekmovali za naklonjenost občinstva in marsikdaj prehiteli nemške kolege: v tem oziru velja omeniti premierne uprizoritve oper *Cavalleria rusticana*, *Aida*, *Otello*, *Madama Butterfly*, *Werther*; še posebej pa izpostaviti tiste, ki jih nemško vodstvo nikoli ni uspelo postaviti na oder: *Tosca*, *Asrael*, *Mignon*, *Les pêcheurs de Perles* (*Lovci biserov*), *Manon*, *Samson et Dalila* (*Samson in Dalila*), *Die Königin von Saba* (*Sabska kraljica*) in *Il segreto di Susanna* (*Susanina skrivnost*).⁶³

Posebno mesto na slovenskem repertoarju so imele Wagnerjeve mojstrovine, katerim je slovensko gledališče namenilo bistveno več pozornosti kot nemško. Najbolj priljubljeno med vsemi, *Lohengrin*, so Nemci pripravili v treh sezonah s skupno sedmimi, Slovenci pa kar v petih sezonah z devetnajstimi ponovitvami. *Letečega Holandca* so na nemški repertoar uvrstili v dveh, na slovenski pa v treh sezonah – številčno razmerje predstav je bilo podobno: prvi so opero izvedli skupno petkrat, drugi pa štirinajstkrat. Opere *Valkira* slovenska direkcija do leta 1914 ni uvrstila na repertoar, v izvorniku pa so jo Nemci predstavili šestkrat v dveh sezonah. Nasprotno je bilo z opero *Tannhäuser*: nemški gledališki podjetniki je po sezoni 1873/74 niso več uprizorili, v slovenskem jeziku pa so jo izvajali v treh sezonah, in sicer skupno trinajstkrat.⁶⁴

Medtem ko so bili prvi koraki slovenskega *Deželnega gledališča* spodbudni, pa je na prelomu stoletja ustanova zapadla v prvo večjo krizo. Od sezone 1901/02, ko se je zamenjalo vodstvo, odšli so večina uspešnih solistov in dirigent Hilarion Benišek (1863–1919), se je kakovost predstav močno spreminjala, solisti so se (pre)pogosto menjavali, angažiran je bil večkrat manj kakovosten kader, stopnjevala pa so se tudi nezadovoljstva in nesoglasja tako med člani kot v samem vodstvu. Kriza se je zrcalila tudi v repertoarni podobi, saj je bilo vodstvo tudi zaradi finančnih težav prisiljeno vedno pogosteje vključevati na program operetna dela. Operetnih predstav je bilo tudi odtlej vendarle bistveno manj kot na nemškem odru, uprizorjena pa so bila večinoma izbrana dela, ki so v

drugih avstrijskih gledališč in s strani nemškega *Deželnega gledališča* že izpričala uspeh in vsaj v določeni meri zagotovila ustrezno raven kakovosti. Razen uspešnic vodilnih skladateljskih imen dunajske in francoske operete je *Dramatično društvo* seveda uvrstilo na program tudi dela domačih in drugih slovanskih avtorjev: na primer *Tičnik* Benjamina Ipavca, *Amaconke*, *Nečak* Viktorja Parme, *Mesečnica* Ivana pl. Zajca, *Barun Trenk* Srečka Albinija in *Revisor* Karla Weisa.⁶⁵

3.7 KRITIŠKI ODMEVI GLASBENO-SCENSKIH PREDSTAV V SLOVENSKEM JEZIKU PO LETU 1892

Vodstvo slovenskega gledališča je imelo za pridobitev stalnega občinstva dvojno strategijo: na eni strani pester, raznolik repertoar, katerega so si prizadevali izenačiti z nemškim in ga celo preseči; ter pozitivno kritiko, ki je bila na splošno vedno dober manipulator javnega mnenja. Sprva glavna naloga časopisne kritike⁶⁶ je bilo vplivati na zavest bralca/gledališkega obiskovalca: hvaliti, s tem spodbujati in polniti gledališko dvorano. Objektivnejša v tem oziru so bila poročila v časopisu *Laibacher Zeitung*,⁶⁷ ki so predstavam v slovenskem jeziku sicer namenjala manj pozornosti kot tistim v nemškem, a bila vendarle bolj nepristranska od recenzij v dnevniku *Slovenski narod*. Slednje številnih pomanjkljivosti, podobno kot poročila o predstavah v nemščini, sicer niso zanikala: tako na eni kot drugi strani beremo o slabih finančnih in organizacijskih razmerah, neustrezni odrski tehniki, nezadostnih rekvizitih ipd. Vendar s pomembno razliko: recenzent dogodkov v Ljubljani gostujočih družb se je za omiljeno kritiko odločil zavestno na podlagi lastnih prepričanj, poročevalec s slovenskega odra pa je bil z leti vedno bolj ali pod vplivom ambicioznega vodstva ali podrejen njegovim zahtevam.

Tovrstna enostranskost se je stopnjevala s krizo, v katero je *Dramatično društvo* zapadlo na prelomu stoletja, epilog pa dosegla z javnim dopisom neimenovanega avtorja, ki je razkril pomanjkljivo in neustrezno kritiško prakso s strani slovensko govorečih piscev.⁶⁸ Po objavi tega članka je postala kritika bolj konstruktivna in verodostojna, slika realnejša. Vse to seveda ne pomeni, da so bile slovenske operne uprizoritve slabe. Nasprotno, z več dobrimi člani ji je uspelo pripraviti marsikatero solidno, celo dobro predstavo. O tem pričajo tudi polne dvorane – nasprotno od nemških opernih prireditev, ki so pritegnile le prvič,

morda drugič, so bile slovenske reprize večkrat razprodane, včasih so bili v parterju zasedeni celo dodani stoli.

Najpomembnejši za dvig kakovosti uprizoritev je bil stalen ansambel. Medtem ko se je nemško vodstvo iz sezone v sezono soočalo s problematiko novih članov, je bilo stanje slovenskega opernega ansambla vendarle ugodnejše, saj so solisti ostajali v Ljubljani več sezon. Četudi je veljalo, da so na odru *Dramatičnega društva* zaposleni domači interpreti, pa je bilo ansambel slovenske opere nemogoče sestaviti brez tuje pomoči. Domačo silo je bilo treba še izobraziti in je tedaj še ni bilo dovolj, zato je imel izvajalski aparat pretežno mednarodni videz. Kljub temu se je v prvih dvajsetih letih slovenske operne poustvarjalnosti zvrstilo več sposobnih pevcev slovenskega rodu, ki so na domačem odru tlakovali pot za uspešno mednarodno kariero: Marija Skala, Marija in Josef Peršel, Julij Betetto (1885–1963), Josip Križaj (1887–1968). Tuji člani slovenskega ansambla so bili v večji meri češke narodnosti, več je bilo tudi Poljakov. Med njimi so še posebej izstopali Jan Ouřednik, Stanislaw Orżelski in M. Rezunov. Mednarodna pestrost se je zrcalila tudi v široki paleti slovanskih dialektov na odru, kar je bilo za obiskovalca marsikdaj tudi moteče. Po uprizoritvi *Traviate* je kritik na primer zapisal, da je bila predstava »pravi babilonski stolp, v katerem je vsak po svoje pel. Le žal, da nimamo še kakega Poljaka in Bolgara med solisti, da, potem bi res lahko dokazali naše navdušenje za slovansko vzajemnost«. ⁶⁹

3.8 SKLEPNE MISLI

Ljubljana je imela spričo ugodne lege kot križišče poti, ki povezujejo srednjo in južno Evropo, že od nekdanj živahne stike s kulturnim dogajanjem preko zahodnih in severnih meja slovenskega etničnega ozemlja. *Stanovsko* in pozneje *Deželno gledališče* je bilo poleg *Filharmonične družbe* skoraj stoletje najpomembnejša glasbena ustanova na Slovenskem. Glasbeno-gledališke predstave so nedvomno bogatile glasbeno življenje nekdanje Ljubljane in pomembno vplivale na njeno stilno podobo. Dejavnost tujih, nemških in sprva tudi italijanskih gledaliških družb je bila večinoma na zadovoljivi umetniški ravni in se je uspela prav z opernimi uprizoritvami mestoma celo povzdigniti nad značilno provincialnost deželnih gledaliških hiš.

Uprizoritvena dejavnost se je leta 1892 z odprtjem nove gledališke stavbe močno razmahnila predvsem zavoljo slovenskega prispevka, ki je v okviru nacionalnega programa znatno obogatil repertoarno politiko. Nacionalna dvotirnost je vidno doprinesla k barvitosti in pestrosti glasbeno-gledališkega dogajanja tedanje Ljubljane: kot mesto z veliko zavzetostjo za poustvarjalnost svetovno znanih ali novih del evropskega, ob tem pa tudi vzhodnjaškega glasbenega razvoja je kranjska prestolnica postala stičišče vzhodne in zahodne prakse.

OPOMBE

- 1 17. 2. 1887 ponoči je ljubljansko gledališče zajel požar, ki je stavbo uničil skoraj do njenih temeljev. Temeljni kamen nove stavbe, današnje opere, je bil zavoljo številnih nesoglasij položen šele 19. 10. 1890. V tem obdobju gledališko življenje v Ljubljani sicer ni povsem zastalo, vendar je bilo močno okrnjeno. V času novogradnje so gostujoče nemške družine sprva nadaljevale z uprizoritvami na odru deželne Redutne dvorane, nato pa na obnovljeni stekleni verandi Kazine. Špela Lah, »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914)« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011), 53–55.
- 2 Prav zato je v pričujočem besedilu pogosta formulacija »nemško gledališče«, ki označuje v ljubljanskem Stanovskem oziroma Deželnem gledališču gostujoče umetnike, ki so uprizarjali v nemškem jeziku. Ti umetniki so prihajali iz različnih delov Evrope, predvsem iz Avstrije in Nemčije, njihov uradni jezik pa je bil nemški.
- 3 Člani društva so od ustanovitve dalje redno poustvarjali v okviru *Narodne čitalnice* v Ljubljani, že s sezono 1869/70 pa so dobili pravico do deleža državne subvencije in nastopanja na odru *Deželnega gledališča* enkrat, že naslednjo sezono pa trikrat mesečno. Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 4 V sezoni 1892/93 sta bila slovenska dva igralna dneva; že dve leti pozneje, v sezoni 1894/95, so bili slovenski trije; v začetku sezone 1909/10 so na seji deželnega zbora ugodili prošnji slovenske direkcije in ji dodelili štiri igralne dneve, vključno s soboto in nedeljo – nemško vodstvo se je torej moralo zadovoljiti z le tremi dnevi. Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 160.
- 5 Prim. Pismo o razpustitvi gledališkega komiteja deželnemu odboru z dne 3. marca 1878, Pismo lastnikov lož glede subvencioniranja gledališkega podjetja, a.e. 1635, š. 335, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Okrožnica – za zagotovitev subvencije z dne 28. marca 1879, a.e. 2159, š. 335, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Pismo lastnikov lož, a.e. 5605, š. 350, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*. Pismo lastnikov lož z dne 13. junija 1883, a.e. 3820, š. 350, AS 38, Deželni zbor in odbor, *Arhiv Republike Slovenije*.
- 6 V delovanju ljubljanskega gledališča beležimo dve večji krizi, ki sta povzročili dolgotrajnejši operni zastoj: prva je nastopila v začetku 19. stoletja, ko se je po dolgotrajnih vojnah s Francijo avstrijsko cesarstvo soočalo s številnimi gospodarskimi, ekonomskimi in finančnimi problemi; v drugo je gledališče zapadlo po letu 1842, ko si je institucija najprej nakopala velike izdatke s povečanjem hiše, stanje pa so za tem še poslabšali gospodarska kriza, ki je po letu 1845 zajela Evropo, ter revolucijski dogodki v letih 1848 in 1849. Povzeto po Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971).

- 7 Edina izjema je bila sezona 1826/27, ko je bil gledališki fond popolnoma izčrpan, zato sezone ni bilo mogoče izpeljati. Da Ljubljana vendarle ne bi bila brez predstav, je vajeji prevzel Gašpar Mašek (1794–1873), do tedaj že dodobra vpeljan v ljubljansko glasbeno življenje; Mašek je zbral družbo diletantov in nekaj članov *Filharmonične družbe*, s katerimi je uprizarjal dramske in operne predstave. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 81.
- 8 Z lepakov iz sezone 1835/36 je razvidno, da je tedanji impresarij F. A. Zwoncsek angažiral primadono Caroline Hanal iz Brna, ki je pela v opernih predstavah, le izjemoma tudi v igratih s petjem. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 106.
- 9 Ljubljansko nemško gledališče je doživelo edini daljši operni razcvet med letoma 1820 in 1842, saj do izbruha prve svetovne vojne ne beležimo več take konstantnosti operne reprodukcije. Sledila so celo daljša obdobja, ko na oder ni bilo postavljeno nobeno operno delo (v letih 1845–50; 1856–60; 1861–65), le redko po letu 1842 pa je bila poustvarjalnost nad povprečjem: v tem oziru izstopajo entreprize: 1818–1821 Waidinger, 1824–1826 Karl Mayer (1753–1830), 1829–1832 brata Glöggel, 1836–1839 Ferdinand Funk (1800–1848), 1866–1869 Johann F. Zöllner in 1872–1875 Josef Kotzky (1821–1881), v uspešni sezoni 1880/81 Urban in 1886/87 Schulz ter gostovanje Bertholda Wolfa z najdaljšim stažem v Ljubljani (1900–1909) in petimi uspelimi opernimi sezonami (1902/03–1904/05, 1906/07, 1908/09). Pri tem statističnem prerezu je nujno poudariti, da je bilo opernih sezon bistveno več, raven uprizoritev pa pogosto ni preseгла provincialnega povprečja. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 10 V Ljubljani bi ga lahko uvedel Gašpar Mašek, ki se je šolal v Pragi, kjer je bila taka praksa tedaj že utečena. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 187.
- 11 Prvo sodelovanje *Stanovskega gledališča* in *Filharmonične družbe* je izpričano v virih sicer za leto 1810, pogodbeno zavezano pa je postalo šele s sezono 1832/33. Ustanovi pa sta morali sodelovati že mnogo pred tem, saj gledališče ni imelo dovolj lastnih instrumentalistov in bi bile zgodnejše postavitve odrskih glasbenih del praktično nemogoče. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 41.
- 12 Družba impresarijev Eduarda Neufelda in Heinricha Börnsteina, ki je ljubljansko gledališče prevzela v sezoni 1832/33, je v Ljubljano pripeljala – poleg več sposobnih in glasbeno dobro izšolanih solistov – tudi dvanajst pevcev, ki so bili angažirani izključno za zborovsko petje. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 96.
- 13 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 154.
- 14 Camille Crittenden, *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 7–44; Otto Schneider, *Operettenbuch: die Welt der Operette, die Operetten der Welt* (Berlin: Henschelverlag, 1962), 123–134.
- 15 Porast baletnih uprizoritev beležimo v sezonah, ko so gledališče vodili: 1790/91 Georg Wilhelm, 1791/92 Franz Xaver Felder, 1792/93, 1793/94 Albonic Roland in Georg Müllner, 1795 Anton Vanini, 1804/05 Wilhelm Frasel, 1828/29 Carl Waidinger, 1846/47 Franz Thomé, 1877/78 Julius Fritzsche, 1886/87 Julius Schulz, Rudolf Frinke 1892/93, 1893/94. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 16 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 9–84.
- 17 Jože Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: izbrana poglavja*, ur. Metoda Kokole in Klemen Grabnar (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010), 58.
- 18 Omeniti velja, da so ljubljanske uprizoritve skladateljevih del pozneje ujele korak z zahodnim svetom, saj sta na primer *Seviljski bravec* in *Otello* pri nas doživela premieri le kratek čas za dunajsko

- in praško premiero, a celo prej kot v Parizu, Londonu, Berlinu itn. Gl. Alfred Lowenberg, *Annals of opera 1597–1940* (Cambridge: W. Heffer & Sons, 1943), 649–650, 643–646.
- 19 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 106; Jože Sivec, »Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani,« *Muzikološki zbornik* 1 (1956): 45–46.
 - 20 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 177.
 - 21 Temelje bogati operni poustvarjalnosti v Ljubljani je sicer položila že uspešna družba Karla Mayerja, ki je v sezonah 1824/25 in 1825/26 pripravila bogat in obsežen glasbeni program. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 74–80.
 - 22 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 23 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 24 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 88, 105.
 - 25 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 26 *Trubadur* se je proslavil kot največkrat izvajana opera na nemškem odru ljubljanskega gledališča.
 - 27 Zanimivo je, da se v obdobju do prve svetovne vojne na nemškem repertoarju nikakor nista uspeli uveljaviti skladateljevi operi *Nabucco* in *Traviata*: medtem ko je bila prva po ljubljanski premieri 1867 na sporedu še tri sezone (1874/75, 1875/76 in 1906/07), pa je postala druga po letu 1852 povsem pozabljena. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 28 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 29 »Theaterbericht vom 6. d.,« *Laibacher Zeitung*, 7. marec 1874, 374.
 - 30 Opero so ob koncu sezone uprizorili gostujoči operisti iz Celovca pod vodstvom umetniškega vodje Franza Eglsserja. Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 64–65.
 - 31 Podobno sliko kažeta tudi repertoarja celovškega in zagrebškega gledališča. Gl. Branko Hećimović, ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 1* (Zagreb: Globus, 1990); Branko Hećimović idr., ur., *Repertoar hrvatskih kazališta 2* (Zagreb: Globus, 1990); Helmar Rudan in Othmar Rudan, *Das Stadttheater in Klagenfurt: Vorgeschichte und Entwicklung* (Celovec: Verlag des Landesmuseum für Kärnten, 1960); Othmar Rudan, *Das alte Stadttheater in Klagenfurt: 1868–1910* (Celovec: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, 1968).
 - 32 Medtem ko opere *Tannhäuser* po premierni postavitvi na nemškem odru v Ljubljani ne srečamo več, so bile ostale omenjene na sporedu še v dveh (*Leteči Holandec* – 1904/05 in 1906/07; *Valkira* – 1906/07 in 1908/09) oziroma treh sezonah (*Lohengrin* – 1892/93, 1906/07 in 1908/09). Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 33 J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsche Bühne (ocena *Valkira*, R. Wagner),« *Laibacher Zeitung*, 22. februar 1907, 387.
 - 34 Sivec, *Opera na ljubljanskih odrih*, 212–214; Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 112–116.
 - 35 Povzeto po Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
 - 36 *Spielopera* ali igrana opera je opera z govornim dialogom, komično vsebino in spevno glasbo. V zvrst igrane opere sodijo na primer v Ljubljani nekoč priljubljene Lortzingove uspešnice, *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Vesele žene windsorske*) Otta Nicolajja (1810–1849), in druge.
 - 37 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 164.
 - 38 Špela Lah, »Fenomen operete na odru ljubljanskega gledališča do 1914,« v: *Glasba in (za) oder*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 28 (Ljubljana: Festival, 2013), 38.
 - 39 Nav. delo, 39–40.

- 40 Nav. delo, 42.
- 41 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču* in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 42 Kritike oziroma poročila, pod katera so se podpisali Leopold C. Ledenig, Kaus, Leopold Kordeš, Vinko Fererji Klun, Peter pl. Radics in drugi, je redno objavljala *Laibacher Zeitung*.
- 43 Špela Lah, »Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritično delo v Ljubljani,« *Muzikološki zbornik* 43, št. 1 (2007): 127–135.
- 44 Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, in Lah, »Nemško glasbeno gledališče«.
- 45 Peter pl. Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach: Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters* (Ljubljana: samozaložba, 1912), 106.
- 46 »[...] der Erfolg im Ganzen ein so außerordentlich günstiger, wie sich eines ähnlichen seit Jahren nur wenige Vorstellungen zu erfreuen hatten.« Klun, »Theater,« *Laibacher Zeitung*, 1. oktober 1855, 971.
- 47 »Etwas Vortreflicheres, als das Zusammenwirken aller Sänger dieser Oper, kann man schwerlich sehen und hören.« Th., »Italienische Oper in Laibach,« *Carniola* 5, št. 2 (1842/43): 8.
- 48 »Theater,« *Laibacher Zeitung*, 20. januar 1867, 107.
- 49 »[...] haben unverhofftes, erstaunliches geleistet.« »Theaterbericht,« *Laibacher Zeitung*, 7. marec 1874, 374.
- 50 J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsches Theater [ocena Glumači, R. Leoncavalla],« *Laibacher Zeitung*, 6. december 1893, 2398–2399.
- 51 »[...] die unbestritten die beste war, die wir im neuen Theater erlebten.« J. [Julius pl. Ohm Januschowsky], »Deutsche Bühne,« *Laibacher Zeitung*, 28. januar 1909, 191.
- 52 Lah, »Nemško glasbeno gledališče«, 112–114.
- 53 Pogostejša gostovanja italijanskih operistov beležimo po znamenitem Ljubljanskem kongresu leta 1821 (od 1821 do 1824), nato pa še v obdobjih med letoma 1841 in 1845 ter 1850 in 1854. Povzeto po Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*.
- 54 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 45.
- 55 Povzeto po Trstenjak, *Slovensko gledališče*.
- 56 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 300–304.
- 57 Špela Lah, »Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914,« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 98.
- 58 Na slovenskem odru so bile premierno predstavljene: Vilém Blodek *V studni (V vodnjaku)*; Josef Richard Razkošny *Mikulaš*; Karel Bendl *Starý ženich (Stari ženin)*; Stanislaw Moniuszko *Halka*; Ivan pl. Zajc *Nikola Šubič Zrinski*; Srečko Albini *Maričon*; Karel Kovařovic *Psohlavci (Psoglavci)*; Josip Mandić *Petar Svačić*; Karel Weis *Der polnische Jude (Poljski Žid)* in *Utok na mlyn (Naskok na mlin)*; Vladimir Ivanovič Rebikov *Elka (Božično drevo)*; Adam Minchejmer *Mazepa*; František Neumann *Milhovani*. Povzeto po Dušan Moravec idr., ur., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967).
- 59 Povzeto po Moravec, *Repertoar slovenskih gledališč*.
- 60 Smetanova uspešnica je postala najbolj priljubljena opera slovenskega gledališča; v dvanajstih sezonah je doživela kar 49 uprizoritev. Špela Lah, »Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914,« v: *Opera balet Ljubljana: zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2011), 142.

- 61 Zelo podobna je bila slika na primer graškega opernega repertoarja do leta 1914, ki se je večinoma prav tako omejeval na dela zahodnoevropskih skladateljev – z izjemo Smetanovih *Prodane neveste* in *Daliborja* ter *Pikove dame* Čajkovskega. Primerjava z graškim repertoarjem temelji na pregledanih gledaliških lepakih, ki jih hrani arhiv *Opere v Gradcu (Oper Graz)*.
- 62 Lah, »Slovensko-nemška dihotomija«, 102.
- 63 Nav. delo, 103–104.
- 64 Lah, »Slovensko-nemška dihotomija«, 106.
- 65 Nav. delo, 98.
- 66 Obravnava slovenske kritike se osredotoča na zapisane vire iz liberalno usmerjenega *Slovenskega naroda* in nemškega *Laibacher Zeitung*.
- 67 Vodstvo slovenskega *Deželenega gledališča*, ki se je že od samega začetka pritoževalo nad poročili ljubljanskega nemškega dnevnika, si je naposled pri deželnem odboru izborilo odvzem pravice do ocenjevanja slovenskih predstav njegovega poročevalca. V njegovih objavah so prepoznali politične intencije, »v prvi vrsti namenu, škodovati slovenskemu gledališču na korist nemškemu. ... ker poročila uradnega lista razburjajo tako občinstvo kakor gledališko osobje, vprašamo, ali je opravičen uradni list ... sistematično uničevati velevažni slovenski kulturni Zavod, in iz zasobne mržnje hujskati proti posameznim članom slovenskega gledališča«. Poročil o slovenskih dogodkih v *Laibacher Zeitung* zato ni moč zaslediti med letoma 1897 in 1908. Zanimivo je, da je poročila o slovenskih predstavah v sezoni 1908/09 v nemškem časniku zopet prevzel taisti avtor, podpisan z inicialko -n-. »Dnevne vesti,« *Slovenski narod*, 27. november 1897, 3.
- 68 »Pravo zlo je, da se skuša onemogočiti vsaka prava odkritosrčna kritika, češ, kar je našega ne smemo, zmanjševati in trgati — in kar ni hvala, se smatra za oškodovanje. ... Občudovanje zaslužijo možje, ki zatajujejo sami sebe v toliki meri, da pišejo dostikrat proti svojemu pravemu prepričanju. ... Poročevalec časih prav interesantno in pregnantno popiše dobre strani kake predstave, slabe strani predstave in posameznih igralcev pa — zmolči. S takimi žurnalističnimi finesam si zavaruje poročevalec hrbet in doseže vendar svoj namen: predstava je pohvaljena. In gledališka predstava se mora pohvaliti, ... ker sicer bi se reklo, da je poročevalec dotično igro ubil. ... Naša želja je, da bi se začela kritika pri nas resno negovati ... in da bi prenehala, biti samo reklama«. »Beseda o kritiki,« *Slovenski narod*, 12. december 1904, 2.
- 69 P. K., »Slovensko gledališče,« *Slovenski narod*, 6. marec 1907, 4.

4

PEVSKI ZBORI IN GLASBENA DRUŠTVA

Darja Koter

Glasbena društva so v svojem najširšem pomenu socialna in umetniška oblika druženja za glasbo navdušenih izvajalcev in njihovih podpornikov. Zgodovinsko se navezujejo na srednjeveške trubadurje in *Minnesängerje*, predvsem pa na nemška obrtniška cehovska združenja *Meistersängerjev*, delujoča med 14. in 16. stoletjem, ki so z javnim nastopanjem in organiziranimi oblikami glasbenega izobraževanja postavila temelje renesančnim akademijam. Slednje so bile združbe enako mislečih prijateljev, s skrbno izbranim članstvom literarnih in glasbenih navdušencev, ki so s svojim delovanjem na novo osmišljali starogrško antično tradicijo. Pod vplivom velikih akademij, delujočih v Parizu, Firencah, Bologni, Benetkah in drugod, so od 17. stoletja nastajala filharmonična združenja, kakršna je bila tudi ljubljanska *Academia philharmonicorum* (*Akademija ljubiteljev glasbe*), ustanovljena leta 1701, ki se s tem uvršča med najstarejše v Srednji Evropi. Javno nastopanje se je pojavilo z renesanso in se stopnjevalo v 17. in 18. stoletju kot odraz življenjske energije, razvijanja lastnih umetniških sposobnosti in estetskih užitkov. V antiki so akademije vodili filozofi, v renesansi vojaški vodje *condotierr*i in plemiči, filharmonične združbe pa znanstveniki in umetniki. Glasbena društva 19. stoletja so ustanavljali in večinoma vodili glasbeno razgledani meščani različnih poklicnih smeri, običajno učitelji s primerno glasbeno izobrazbo, ki so se zavedali vloge kulturnih društev za socialno rast, politično moč in umetniški razvoj meščanstva.

Nastanek pevskih zborov in glasbenih društev znotraj meščanske družbe 19. stoletja povezujemo z družbenopolitičnimi oziroma narodnostnimi motivi, ki

jih je utemeljila francoska revolucija kot znanilka velikih družbenih sprememb. Gibanje skupnega muziciranja so spodbujale tudi Napoleonove vojne, ki so najprej povzročile izrazit upad socialnih druženj in kulturnih srečevanj, nato pa zanetile moške klube oziroma večerna pevska omizja, imenovana *Liedertafel*, kjer se je v razvedrilo oglašalo štiriglasno moško petje. Prvo pevsko omizje je leta 1808 vzniknilo v Berlinu in vplivalo na druga nemška mesta, v nekaj desetletjih pa so bila podobna združenja običajna od Baltika do Jadrana. Intelektualne združbe glasbenih zanesenjakov so gojile domoljubnost, dobrodelnost, družabnost, glasbeno ustvarjalnost in umetniško poustvarjalnost. Moško petje se je sprva močno opiralo na identiteto ljudskih pesmi in slonelo na štiriglasnih kitičnih napevih v narodnem tonu. Iz moških omizij so zlagoma nastala moška pevska društva (*Männergesangsverein*) s širšim članstvom, tako moških kot žensk. Zborovsko petje je postalo del družabnih večerov ob pogrnenih mizah in pomenkovanju.¹ Ko je vse popularnejše združevanje v moške zборе v drugi četrtini 19. stoletja doseglo dežele avstrijske monarhije, je tudi tam postalo ena osrednjih oblik socialnega in kulturnega udejstvovanja meščanov. Ob družčinah moških zborov pa so že v prvi polovici stoletja nastajala glasbena društva (*Musikverein*), kot združenja pevcev, instrumentalistov in glasbenih ljubiteljev. Njihova dejavnost je bila bolj kot v zgodnjih pevskih omizjih usmerjena v javno muziciranje in glasbeno izobraževanje. V večkulturnih deželah, kakršna je bila avstrijska monarhija, ne pevska omizja ne moška pevska društva in ne glasbena društva v prvi polovici stoletja niso imela negativnega nacionalnega naboja, zato so združevala narodnostno različno članstvo. Delovala so kot meščanske združbe glasbenih zanesenjakov, ki jih družijo želja po muziciranju v zaprtih in odprtih krogih. Zlagoma so v svoje vrste vabili vse več glasbeno izobraženih članov ter tako spodbujali pevsko, instrumentalno in repertoarno raven. Zaostrovanja so se začela šele s političnimi spremembami po letu 1848 oziroma od konca 60. let z zahtevami po večji federalizaciji monarhije.²

Nekdanja Avstrija je prve predpise o ustanavljanju zasebnih društev izdala leta 1840, vendar je področje zares urejal šele cesarski patent iz leta 1849, ki je zagotavljal ustanavljanje društev brez dovoljenja oblasti, vendar le tistim, ki so ravnala skladno s splošno zakonodajo in niso predstavljala nevarnosti za državo. Naslednji patent je urejal svobodo združevanja in zborovanja, društva pa delil na politična in nepolitična, medtem ko je novi patent leta 1853 prinesel delitev

društev po dejavnostih, kamor je sodilo tudi pospeševanje znanosti in umetnosti. Natančnejšo ureditev je prinesel zakon o društvih iz leta 1867, ki je določal pogoje za ustanavljanje društev in organizacijo zborovanj ter ne nazadnje vrsto društev. Društveni shodi so bili lahko javni, vendar le za člane in goste, za vsa širša zborovanja pa je bilo potrebno posebno dovoljenje oblasti, ki je prireditve strogo nadzirala.³

Znotraj avstrijskega cesarstva so moška omizja z zborovskim petjem in društva z vokalno in instrumentalno dejavnostjo – razen izjemoma – najprej zaživele na Dunaju, kmalu nato pa tudi v mestih s slovenskim življenjem, v Celovcu, Ljubljani, Mariboru, Celju, Novem mestu, na Ptuju in drugod. Glasbene dejavnosti so se posebej množile v krajih z gledališči, kjer so pri igranjih s petjem sodelovali glasbeno nadarjeni diletanti. To je spodbujalo javne glasbene nastope z instrumentalnimi in pevske točkami. Tako so v Mariboru že v zgodnjem 19. stoletju ob gledaliških predstavah tamkajšnjega *Diletantskega društva (Dilettantenverein)* prirejali glasbene večere, ki jih je od leta 1823 vodilo *Kazinsko društvo (Kasino-Verein)*, ustanovljeno na pobudo učitelja Antona Tremmla (1775–1849), doma iz Monoštra in delujočega na mariborski ženski normalni šoli. Dve leti pozneje je Tremmel ustanovil še *Glasbeno društvo (Musikverein)*, ki naj bi močneje spodbujalo meščansko kulturo. Gojilo je posvetno in nabožno glasbo ter skrbelo za izobraževanje mlajših članov. Članstvo v prvih letih ni bilo toliko dejavno, da bi pustilo pomembne sledi, po letu 1841 pa so se dejavnosti društva stopnjevale do te mere, da je imelo stalni pevski zbor, orkester in glasbeno šolo, ki jo je v najboljših letih obiskovalo kar 160 učencev. V društvu je delovalo več profesionalnih glasbenikov, ki so vodili ansamble, izobraževanje, gledališke predstave in koncertno dejavnost. Poleg koncertov in produkcij učencev glasbene šole so občasno organizirali nastope gostujočih glasbenikov in s tem postavili temelje koncertnim poslovalnicam poznejših dob. Med najodmevnejšimi koncerti je bil recital Franza Liszta (1811–1886) junija leta 1846 v Viteški dvorani mestnega gradu, h kateremu so pripomogli vsi vplivnejši mariborski glasbeni navdušenci, predvsem pa skladatelj Heinrich Eduard Joseph baron pl. Lannoy (1787–1853). V Mariboru se je javno glasbeno življenje po tem letu stopnjevalo, in sicer z ustanovitvijo *Mariborskega moškega pevskega društva (Marburger Männergesangverein)*, ki ga je prav tako zasnoval Anton Tremmel. Članstvo je strmo naraščalo in združevalo najvidnejše meščane, med njimi vsakokratnega župana in slovenske

izobražence, kot so bili Janez Miklošič, dr. Matija Prelog (1813–1872) in dr. Jan-ko Sernec st. (1834–1909). Slednji so pripomogli k temu, da je zbor *Mariborskega moškega pevskega društva* sredi 50. let izvedel prve slovenske pesmi, pozneje pa bili dejavni čitalničarji in glavni člani razvoja slovenske kulture. Do nacionalnih zaostrovanj je imelo moško pevsko društvo prvenstveno družabne namene, zato je prirejalo veselice in zabavne prireditve s petjem, od leta 1847 pa tudi samostojne koncerte z deli slovečih imen in takrat najaktualnejših zborovskih skladateljev. Slovelo je kot eno najstarejših v monarhiji ter imelo čast, da je leta 1847 nastopilo pred cesarjem Ferdinandom I., čez nekaj let (1854) pa tudi za cesarja Franca Jožefa I. Najodmevnejši so bili veliki vokalno–instrumentalni koncerti, izvedeni skupaj z orkestrom *Glasbenega društva* ali gostujočimi solisti, o katerih je v takratnem časopisju pohvalno pisal mariborski zgodovinar Rudolf Gustav Puff (1808–1865). Vodstvo se je vseskozi zavedalo pomena izobraževanja, zato je mlade usmerjalo h *Glasbenemu društvu*, leta 1863 pa so ustanovili lastno pevsko šolo, sprva samo za moške, od leta 1872 pa tudi za članice. Tega leta so namreč soproge pevcev ustanovile t. i. damski pevski zbor, ki je štel kar 50 članic. Do Slomškovega časa in ustanovitve slovenske čitalnice leta 1861 sta bili *Glasbeno društvo* in *Mariborsko moško pevsko društvo* najdejavnejši glasbeni združenji Maribora. Ker so bila vsa društva močno odvisna od gospodarskih gibanj dežele in lastnih prihodkov, so posamezna usihala in nastajala nova. Sredi 50. let je bila društvena dejavnost v marsičem okrnjena, zato so bila tudi nekatera sicer uspešna združenja precej manj dejavna. Zaradi skromnejše koncertne dejavnosti in drugih vzrokov je mariborska mestna občina leta 1855 ustanovila *Mestno godbo* (*Städtische Musik-Capelle*) in ji dodelila večplastne naloge. Med drugim je prirejala koncerte s pevsкими solisti mariborskega gledališča, sodelovala z *Glasbenim društvom* in ne nazadnje prirejala velike prireditve v čast kronanim glavam.⁴

Na začetku 19. stoletja se je družabnost meščanov stopnjevala tudi v Celju. Prvo glasbeno društvo so ustanovili že leta 1801, vendar je zmoglo delovati le kratek čas. Večji društveni zamah je bil mogoč šele v obdobju celjske učiteljske šole, ki je imela regionalni značaj in je privabljala glasbeno dobro izobražene učitelje. Prav to je pripomoglo, da so Celjani leta 1836 na pobudo direktorja glavne šole Simona Rudmaša (1795–1858) ustanovili t. i. *Lavantinsko glasbeno društvo* (*Lavanter Musikverein*), delujoče do leta 1846, ko je zaradi migracije glasbenikov in denarnih težav zamrlo. Leta 1823 so celjski meščani pod vodstvom tiskarja

Janeza Jeretina (1803–1853) ustanovili gledališko ljubiteljsko skupino, ki naj bi predstavljala začetek meščanske družabnosti v Celju ter izvajala tudi igre s petjem in operna dela. Ob odprtju železniške proge Ljubljana–Celje jeseni leta 1849 so prvič izvedli slovensko igro s petjem – Linhartovo *Županovo Micko*.⁵ Iz moškega pevskega kvarteta, ki ga je leta 1849 osnoval učitelj Franz Xaver Krainz z učiteljskimi pripravniki, je kmalu nastal 20-članski pevski zbor. Krainz je bil sicer član graškega pevskega društva, v Celju pa je leta 1851 ustanovil pevsko omizje (*Liedertafel*), ki se je še istega leta preimenovalo v *Moški zbor (Männer Chor)*. Sestav je redno nastopal pri slovesnih mašah in ob drugih priložnostih ter prepeval slovenske in nemške pesmi. Leta 1856, ko je bilo društvo zaradi sporov razpuščeno, se je razdelilo na dva dela ter se obdržalo kot *Männergesangverein*, ki je pod vodstvom učitelja Gregorja Tribnika (1831–1876) delovalo v nemškem duhu.⁶

Moško pevsko društvo (Männergesangverein) je od leta 1847 delovalo tudi v Celovcu. Ustanovil ga je Josip Tomaževac (1823–1851), eden prvih znanih slovenskih zborovodij predmarčnega časa, ki se je kalil v graškem *Glasbenem društvu (Musikvereinu)*. Celovško *Moško pevsko društvo* je s presledkom vodil do svoje zgodnje smrti leta 1851. Kot rodoljub je pisal narodnobuditeljske zборе na slovenska besedila, samospeve in odrsko glasbo pa v nemščini.⁷ Glasbeno družabnost so v prvi polovici 19. stoletja gojili tudi v Novem mestu, kjer so leta 1838 po vzoru večjih mest ustanovili društvo *Kazina*, ki tako kot podobna združenja drugje sprva ni imelo izrazitega nacionalnega značaja. Omikano članstvo je razpravljalo o političnih, trgovskih in literarnih vprašanjih ter se po okusu časa zabavalo na plesih, koncertih in gledaliških predstavah v izvedbi domačih diletantov. Ob koncu revolucionarnega leta 1848 so slovenski Novomeščani v vesplošnem narodnem zanosu ustanovili še *Slovensko društvo*, ki je prirejalo akademije, igre in besede. Zaradi spremenljivih političnih dogodkov se prvo slovensko društvo v Novem mestu – tako kot drugod – ni obdržalo. Tamkajšnje okolje je imelo tudi priznano godbo meščanske garde, ki se je pridružila pohodom narodne straže, nato pa od leta 1854 delovala kot godbeno društvo civilnega značaja in redno nastopala pred novomeškim rotovžem. Ob ustanovitvi je štela okrog 30 godbenikov, ki jih je vodil Franc Šenica, ter združevala obrtnike, vajence, pomočnike in delavce. Kapelniki so običajno skrbeli tudi za glasbeno vzgojo naraščajca. Novomeška godba se je do konca stoletja večkrat preoblikovala in dejavno podpirala narodno gibanje tamkajšnjega okolja.⁸

SLIKA 4.1 Anton Hajdrih.
Fotografija Kunzfeld & Lainzer (dlib).



Slovenska obalna mesta, ki so bila po Napoleonovih vojnah leta 1814 ponovno priključena Avstriji, so imela z izjemo Trsta pretežno italijanski živelj. Trst, ki je postal upravno, gospodarsko in kulturno središče Avstrijskega primorja, se je v javnem glasbenem življenju zgledoval po Dunaju, medtem ko so mesta Koper, Izola in Piran gojila beneško tradicijo. Kljub vplivnim plemiškim družinam, ki so v preteklih desetletjih kulturno delovale znotraj palač, sta se tudi v teh mestih zlagoma razvijali meščanska in delavska kultura, kar se kaže v godbeni, pevski in gledališki dejavnosti, ki se je odvijala na javnih prostorih, v dvoranah in gledališčih. V Kopru je v prvi polovici stoletja delovala ljubiteljska skupina glasbenikov instrumentalistov, ki je na prostem izvajala koračnice, v mestnem gledališču pa glasbo h gledališkim igram. Potomec kulturno dejavne plemiške družine Luigi Gravisi je leta 1851 zapisal pravila o delovanju glasbenih ustanov ter predvidel ustanovitev filharmonične družbe in glasbene šole. Njegova prizadevanja so se uresničevala z letom 1853, ko so začeli postopoma delovati mestna godba, javna glasbena šola in mestni orkester. Filharmonične družbe so v obalnih mestih ustanavljali od 60. let 19. stoletja.⁹

Marčna revolucija je močno dvignila samozavest vseh narodov monarhije ter spodbujala politična in kulturna društva z nacionalnim nabojem. Slovenski študentje in zavedni intelektualci so v podporo programu Zedinjena Slovenija leta 1848 v Gradcu in na Dunaju ustanovili politično naravnani društvi, ki sta nosili pomenljivo ime – *Slovenija*. Graška *Slovenija* je na pobudo Jožefa Tomaževca kmalu ustanovila pevski zbor, v katerem so sodelovali pripadniki različnih slovanskih narodov, vodil pa ga je Benjamin Ipavec (1829–1908). Slednji se je prav s tem zborom življenjsko povezal z rodoljubno vokalno glasbo, saj je pozneje sodeloval s številnimi glasbenimi društvi, za katera je koval zборе, kantate in druga dela. Benjamina je kot zborovodja občasno zamenjal mlajši brat Gustav (1831–1908), pozneje pravi narodni skladatelj.¹⁰ Na Dunaju je bilo leta 1859 ustanovljeno *Slovensko pevsko društvo*, kot moški zbor tamkajšnjih študentov, ki ga je zasnoval in vodil takrat še študent prava, sicer pa glasbenik in panslavist Davorin Jenko (1835–1914), ter z njim dosegel pomenljivo odmevnost. Dober sloves je k zborovskemu petju pritegnil študente drugih slovanskih narodov in vplival na nastanek novih društev, kot je bila literarno usmerjena *Zora* s pevskim zborom (1863). Bésede Jenkovega zbora so kot shajališče narodno zavednih Slovanov nadaljevale tradicijo prvih slovanskih prireditev iz 40. let 19. stoletja. Davorin Jenko se je prav s tem zborom zapisal glasbi in začel ustvarjati prva rodoljubna glasbena dela, kot je himnična *Naprej zastava slave* (1860) na besedilo Simona Jenka (1835–1869). Ko je leta 1862 delovanje društva zastalo, je iz Jenkovih pevcev nastalo *Slovansko pevsko društvo*, katerega član je bil tudi narodnjak Lovro Toman (1827–1870).¹¹ Zborovsko petje je pripomoglo k uveljavljanju slovenskih političnih prizadevanj in postalo emblem Slovenstva. Dunajskim in graškim zgledom so sledili ljubljanski rodoljubi s *Slovenskim društvom* in na njegovo čelo postavili vplivnega narodnjaka dr. Janeza Bleiweisa (1808–1881), ki se je javno zavzemal za slovenski jezik in bralno kulturo, ustanovitev univerze v Ljubljani, spodbujal bésede z literarnim in glasbenim programom, gledališke predstave in ne nazadnje izdajanje revije zborovskih napevov *Slovenska gerlica*. Društvo je polno živel in vplivalo na nastanek podobnih v Gorici, Trstu in Celovcu, nato pa tudi v manjših krajih.¹² Vsa društva so delovala po čeških vzorih ter stremela k razvijanju narodne zavesti in v ta namen prirejala bésede z recitacijami, večglasnimi pevsкими točkami, t. i. četverospevi, ter solospeve s klavirjem in klavirska dela, zložena v narodnem tonu, ki je vzbujal vsestransko ugodje. Narodno

zanosni nastopi kulturnega značaja so bili nazorna podpora uvodnim političnim nagovorom vodilnih narodnjakov, poslušalstvo pa se je tako kot na govorce tudi na glasbene in druge točke odzivalo burno in nadvse hvaležno. V ospredju je bila domoljubna in srčno odpeta pesem glasbeno nadarjenih diletantov, ki je postala temelj narodnega ponosa. V danih razmerah umetniški navdih skladb, kot ga pojmuje danes, ni bil v ospredju, zato to obdobje razvoja slovenske glasbe merimo drugače. Burna politična dogajanja 50. let so prve demokratične klice, na katere se je naslonila tudi nacionalno osveščena slovenska inteligenca, slovenska društva in z njimi rodoljubno petje kmalu zatrla. To pa ni preprečilo nadaljnjih narodnih prizadevanj, čitalnic in pevskih društev, ki so se razplamtela po letu 1860, ko je Avstrija dobila novo ureditev, parlamentarno demokracijo. Vzporedno je naraščala glasbena dejavnost nemško orientiranih društev ter filharmoničnih družb.

Državnozbornske volitve leta 1861 niso prinesle strpnejše politike do narodnega pluralizma. Razmere so zaostrovala nasprotja med slovensko in nemško stranjo, ki je Slovence označila za politično nezrele in kulturno nerazvite. V takšnih prilikah so se slovenski narodnjaki znova oprijeli programa Zedinjena Slovenija ter razvili čitalnice kot obliko krepitve narodne zavesti in kulturno-političnega položaja v monarhiji. Slovensko čitalništvo se je zgledovalo po dunajskih in graških panslovansko usmerjenih društvih, kjer je imelo petje navdušujočo vlogo. Pri tem ne gre zanemariti vpliva znanega praškega pevskega društva *Hlahol*. Podobno kot čitalnice so bila naravnana tudi druga društva, *Južni sokol* (ustanovljeno 1863), *Družba sv. Mohorja* (1851) in *Slovenska matica* (1864). Prve čitalnice v Trstu, Mariboru in Ljubljani, ustanovljene leta 1861, so s svojim družbeno-političnim udejstvom vplivale na nastajanje novih društev v večjih in manjših krajih ter nacionalni program širile na podeželje. Članstvo čitalnic je praviloma negovalo zborovsko petje in dramski odsek, ki sta temeljila na slovenski besedi. Najbolj razširjene pevske zasedbe so bili moški kvarteti ter manjši ali večji zbori, od 70. let pa so kot znak bolj sproščenih družbenih norm, ki so ženskam omogočale javno delovanje, nastajali še mešani in ženski zbori. Nekateri sestavi so postopoma preraščali v samostojna društva.¹³ Zborovske zasedbe so bile najbolj zgoščene na širšem Primorskem in predvsem tam, kjer je slovenska pesem javno zvenela že pred čitalniškim gibanjem, kot je to znano za tržaško in kranjsko okolje. Posebno težko se je slovenska pesem prebijala na

širšem Štajerskem, saj je bilo meščanstvo v Mariboru, Celju, na Ptuju in drugod pretežno nemško. Tržaška *Slovanska čitalnica* je na bésede vabila tako mestne kot okoliške zборе ter s tem pospeševala podeželska glasbena društva. Od leta 1860 se na bésedah omenjajo zbor iz sv. Ivana, zbor iz Škednja in zbor češkega rodoljuba Jana Lega (1832–1906), ki je deloval v Trstu in Ljubljani.¹⁴ Med znanimi pevovodji prvega obdobja je Anton Hajdrih (1842–1878), talentiran pevec, zborovodja in skladatelj pesmi, ki je pisal »[...] po okusu in razmerah tedanjih pevskih društev, katerim je v prvi vrsti ugajala lepa in prijetna melodija [...]«. ¹⁵ V zadnjih letih življenja je v Trstu vodil *Hajdrihov kvartet*, ki je v rojanski cerkvi in na čitalniških prireditvah prepeval slovenske pesmi. Na njegovo pobudo je tržaška čitalnica izvajala zborovske nastope, igre s petjem in koncerte. Hajdrih je bil od leta 1874 še vodja pevcev nemškega *Telovadnega društva* (*Turnverein*) v Trstu. Nemški živelj v Trstu je svoje prvo pevsko društvo ustanovil leta 1845, tri leta pozneje je nastalo *Tržaško telovadno in nemško pevsko društvo* (*Triester Turn und deutscher Gesangverein*), leta 1856 *Moško pevsko društvo* (*Männergesangverein*), medtem ko so leta 1866 znotraj *Schillerjevega društva* (*Schillerverein*) ustanovili še pevski zbor, ki je deloval do leta 1895 in ga je vodil Teodoro Smitter.¹⁶



SLIKA 4.2 Slovensko delavsko društvo Slavec leta 1909. Fotografija Viktor Kunc (dlib).

Slovensko zborovsko gibanje je spodbudilo množične pevske manifestacije, kakršna je bila leta 1874 v Rojanu, za katero je Hajdrih zbral okrog 60 primorskih pevcev in zanjo napisal navdušujoče budniške pesmi.¹⁷

Kmalu za tržaško je julija leta 1861 nastala mariborska čitalnica. Ustanovili so jo tamkajšnji narodnjaki dr. Janko Sernec, škof Anton Martin Slomšek (1800–1862) ter profesor petja na mariborski gimnaziji Janez Miklošič (1823–1901). Prav gimnazija, ki je slovensko zborovsko petje gojila že v 50. letih in ga z ustanovitvijo čitalnice še stopnjevala, je bila središče narodnostnega gibanja. Dijaški zbor je vodil učitelj, organist in skladatelj Janez Miklošič, doma iz Radomerščaka pri Ljutomeru, brat znanega jezikoslovca Frana Miklošiča (1813–1891). Bil je cenjen profesor petja in uspešen pedagog, saj je k zboru pritegnil več kot sto pevcev. Številni so postali vitalni del čitalniškega pevskega sestava, ki so se mu pridružili še mariborski bogoslovci, češki delavci pri železnici in takrat znan moški kvartet Mihaela Vučnika iz Frama. Z mariborsko čitalnico, ki je prirejala manjše in večje bésede, sta sodelovala tudi brata Benjamin in Gustav Ipavec kot odlična organizatorja slovenskega petja. Prvo večjo pevsko manifestacijo z udeležbo najvidnejših slovenskih političnih veljakov je mariborska čitalnica izvedla že ob obletnici delovanja avgusta leta 1862. Pevci so skupaj z gostujočimi zbori prepevali takrat najodmevnejše rodoljubne pesmi, med njimi Miklošičevo uglasbitev besedila Lovra Tomana *Mar i bor*, ki je simboliziralo ime mesta. V budniški pevski vnemi so Miklošičevi pevci sodelovali tudi na ustanovnih prireditvah ptujске (1863), ljutomerske (1868) in slovenjebistriške čitalnice (1868). Naraščajoča politična trenja so v Mariboru od začetka 70. let slabila narodnostno gibanje, ki je preraščalo v brezplodno politiziranje. Članstvo čitalnice je upadalo, nekoč velike bésede so postale male, pevski zbor pa je ponovno dobil dijaški značaj. Čitalnica je dobro desetletje le životarila, dokler je ni znova pognala v tek velika béseda ob Miklošičevem odhodu iz Maribora leta 1882, ki je napovedala nov začetek slovenskega moškega petja.¹⁸ Uspešno obdobje mariborske čitalnice je spodbudilo glasbeno dejavnost nemških glasbenih društev v mestu in okoliških krajih, kar je sovpadalo z intenzivno germanizacijo slovenskih krajev po letu 1871. Na začetku 80. let so mariborski Nemci ustanovili *Filharmonično družbo* (*Philharmonischer Verein*), ki je tako kot druge imela moški in mešani zbor ter orkester. Da bi zagotavljala članstvo, je kmalu ustanovila še lastno glasbeno šolo. Prva leta je bilo med člani tudi nekaj glasbenikov slovanskega rodu, kot sta bila

Čeh Henrik Korel, vodja glasbene šole, in Gabrijel Majcen, violinist v orkestru. Glasbeno dejavni so bili tudi železničarji, ki so leta 1865 poleg že delujoče pihalne godbe ustanovili še *Pevsko omizje južne železnice (Südbahnliedertafel)*. Za delovanje obeh društev, ki sta nastopali tudi zunaj domačih krajev, je zlasti zaslužna glasbena družina Schönner.¹⁹

Narodna čitalnica v Ljubljani je bila ustanovljena septembra leta 1861 na pobudo dr. Janeza Bleiweisa ter na pozive hrvaških rodoljubov in čitalničarjev, ki so Kranjcem narekovali dejavnejše udejstvovanje na jezikovnem in kulturnem področju. Pomemben dejavnik k njenemu začetku pa so bila tudi nacionalna nesoglasja v nemško-slovenskem *Pevskem omizju (Liedertaflu)*, ki je postajalo vse bolj nemško. Čitalnica si je zastavila obsežen program, v katerem je bilo obvezno zborovsko petje, ki ga je prvo leto vodil Čeh Anton Nedvěd (1828–1896), sicer zborovodja ljubljanske *Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft)*. Njegovo uspešno delo in navdušujoč pevski repertoar, h kateremu je kot skladatelj prispeval tudi sam, so povzročili prestopanje slovenskih pevcev iz *Filharmonične družbe* k čitalnici. Nedvěd se je bil prisiljen odločiti med obema stranema in je ostal pri *Filharmonični družbi*, vendar je s slovenskimi društvi še naprej plodno sodeloval.²⁰ Za njim so čitalniški pevski zbor vodili Vojteh Valenta (1842–1891), Leopold Belar (1828–1899), Josef Fabian (1835–1902), Anton Foerster (1837–1926), Georg Schantl (1839–1875), Anton Stöckl (1850–1902) in drugi. Kot vsestranski glasbenik posebej izstopa Josef Fabian (1835–1902), diplomant praškega konservatorija, ki je zbor prevzel leta 1863. Za višjo raven sestava je ustanovil pevsko šolo, moško zasedbo spremenil v mešani pevski zbor in uvajal kompozicijsko zahtevnejše skladbe slovenskih in hrvaških avtorjev, nad čimer pa občinstvo, vajeno preprostih budniških napevov, ni bilo navdušeno. Po uspešnih čitalniških predstavah spevoigre Benjamina Ipvavca *Tičnik* leta 1866, ki jo je Fabian instrumentiral in vodil, se je od zbora čitalnice poslovil.²¹ Naslednje leto je zbor prevzel Anton Foerster, glasbenik češkega porekla, ki se je v Ljubljani kmalu naturaliziral in postal vodilni na več področjih. Kot zborovodja si je zastavil visoke cilje in uvedel pevsko šolo ter v ta namen napisal priročnik *Kratek navod za pouk v petji* (1867), s katerim je med prvimi prispeval k slovenski glasbeni terminologiji. Foersterjeva prizadevanja ne pri pevcih ne pri čitalniškem občinstvu niso bila sprejeta z odobravanjem, ker je še naprej prevladovala tradicionalna budniška miselnost, ki je zavračala zahtevnejši repertoar in umetniško

SLIKA 4.3 Gustav Ipavec (dlib).



naravnane skladbe. Foerster je leta 1870 sodelovanje odpovedal ter se posvetil *Dramatičnemu društvu* in delovanju na koru ljubljanske stolnice. Prvi, ki je s čitalniškim zborom uspel razširiti glasbeni program, je bil Ljubljančan Anton Stöckl, med letoma 1869 in 1877 dejaven kot kapelnik orkestra *Dramatičnega društva* ter zborovske in orkestralne dejavnosti čitalnice. Njeni pevski šoli je dodal še glasbeno teorijo, repertoarju pa odlomke iz znanih opernih del, ki jih je zbor izvedel skupaj s solisti in instrumentalno spremljavo, za katero je Stöckl k sodelovanju povabil ljubljanske godbenike in člane gledališkega orkestra. Z uvedbo vokalno-instrumentalnih točk je požel odobravanje članstva in občinstva, vendar ga razmere v Ljubljani niso povsem zadovoljile, zato je leta 1878 odšel službovat na Ptuj, nato pa v Zagreb. Podobno programsko naravnost je čitalniški zbor ohranil tudi z nasledniki.²²

Celjani so čitalnico ustanovili leta 1863, njen idejni vodja pa je bil dr. Štefan Kočevar (1808–1883), zdravnik in narodnjak iz Središča ob Dravi, prijatelj Stan-ka Vraza (1810–1851) in zagovornik razvoja slovenskega jezika. Čitalničarji so pod vodstvom učitelja Gregorja Tribnika ustanovili tudi pevski zbor, ki pa ni bil

dovolj prepoznaven, pač pa je na bésedah večkrat nastopil priznani *Šentjurski kvartet* v sestavi: Gustav in Benjamin Ipavec ter Nikolaj in Dragotin Ripšl. Celjska čitalnica je temeljila na pospeševanju bralne kulture in ni imela posebnih glasbenih oziroma umetniških nagibov, čeprav sta bila brata Ipavec v društvu precej dejavna. Od poznih 70. let je zaznavna nova doba slovenske celjske kulture, ki jo je sprožila prepoznavna dejavnost celjskega *Glasbenega društva (Musikverein)*, obnovljena leta 1879.²³

V prelomnem letu 1867 so se z ustanovitvijo dualistične monarhije Avstro-Ogrske zanetila nova politična trenja. Številni Slovenci so sledili jugoslovanski ideji in panslavizmu, drugi so se v zaščito svojih gospodarskih interesov ponemčili. Najpomembnejši politični korak so storili narodnozavedni Štajerci, ko so leta 1868 začeli taborsko gibanje, ki je med drugim pospeševalo zborovsko petje in nova glasbena društva. V kulturnem programu taborov je prevladovalo množično petje združenih zborov, kar je bilo uresničeno že na prvem zborovanju v Ljutomeru leta 1868. Odmevnost skupnih pevskih nastopov je rodila idejo o vseslovenskem pevskem društvu, ki so jo uresničili odborniki ptujske *Narodne čitalnice* (ustanovljena 1863), ko so leta 1884 ustanovili *Slovensko pevsko društvo* s sedežem na Ptujju. Ptujška čitalnica, ki je delovala v sredini s pretežno nemškim meščanstvom, si je zato še toliko bolj prizadevala k narodni zavednosti širšega okolja. Za večjo odmevnost njenih prireditev je skrbel navdušujoč pevski zbor z dobrimi vodji, med katerimi pa niso bili le slovenski rodoljubi, temveč tudi učitelji in kapelniki nemškega *Glasbenega društva (Musikvereina)*, ki je na Ptujju uspešno delovalo od leta 1878. Ker se je čitalniški zbor številčno krepil, prerasel v mešano zasedbo in prirejal odmevna pevska slavja, so si čitalničarji zastavili višje cilje. Na slovesnosti v čast narodnjaka Frana Miklošiča v Ljutomeru leta 1883 je prav na pobudo Ptujčanov dozorela misel o združitvi čitalniških pevskih zborov. *Slovensko pevsko društvo* s sedežem na Ptujju je bilo registrirano naslednje leto, vanj pa so se vključevala pevska društva in posamezni zbori iz številnih krajev Štajerske, Savinjske doline, Dolenjske, Notranjske in celo Primorske do Devina. Združeni zbori so nastopali vsaj enkrat letno, sprva v moških in nato mešanih zasedbah, praviloma v različnih krajih, na Ptujju, v Mariboru, Celju, Šoštanju, Slovenj Gradcu, Brežicah in drugod. To so bile veličastne narodne slovesnosti z več kot dvesto pevci, ki so se jim pri posameznih točkah pridružili godbeniki vojaških in civilnih kapel. Izvajali so narodnobuditeljske moške in mešane zборе

ter operne in operetne priredbe za zbor in orkestralno spremljavo. Množičnost nastopajočih je postala najodmevnejša oblika narodnih shodov. Ptujsko pevsko društvo si je prizadevalo dvigniti programsko raven, zato je slovenske skladatelje pozivalo k novim skladbam in bilo pri tem zelo uspešno. Prav takšen pristop h glasbenemu napredku je slovenske prireditve približal nemškimi društvom, za katera je bilo značilno, da so nacionalno obarvanim skladbam dodajali dela sodobnih skladateljev različnih žanrov, ki pa jih je bilo v nemški glasbeni literaturi na pretek. V slovenskih društvenih krogih se je vse bolj rojevalo zavedanje, da se je treba usmerjati k umetniško vrednejšim delom in dvigovati poustvarjalno raven. V ta namen so vodilni člani *Slovenskega pevskega društva* za zborovodje velikih nastopov vabili najvidnejša imena, kot sta bila Anton Foerster in Fran Gerbič (1840–1917). O koncertih združenih zborov in obrobnem dogajanju so poročali skoraj vsi slovenski časniki, pa tudi večji v Zagrebu in Gradcu. Prepoznavne prireditve društva so vplivale na nastajanje novih zborov in samostojnih pevskih društev, ki so po številu primerljivi s čitalnicami. Velike pevske shode so proti koncu stoletja spremljali mednacionalni neredi in dosegli vrelišče na pragu 20. stoletja. Vrhunec društvenih prireditev je bil 14. avgusta 1898 v Celju v veliki dvorani *Narodnega doma* s koncertom združenih zborov, skupaj z vojaško veteransko godbo iz Zagreba. Nastopajočim je dirigiral Fran Gerbič. O množičnosti nastopa pričajo pisma z notnim gradivom, ki so jih ptujski organizatorji poslali več kot tridesetim pevskim društvom iz vseh slovenskih pokrajin ter v Gradec in Zagreb. Čeprav je bilo poslanstvo društva preseženo, so se razmere na prehodu stoletij spreminjale. Vpliv ptujkega vseslovenskega društva se je zmanjševal zaradi več dejavnikov, med drugim z ustanovitvijo *Zveze slovenskih pevskih društev* s sedežem v Ljubljani (1897), ki je prevzela vseslovensko vlogo in s tem izničila pomen na Ptujju ustanovljenega *Slovenskega pevskega društva*.²⁴ Povezovalno vlogo med glasbenimi društvi je prevzemala ljubljanska *Glasbena matica* z Matejem Hubadom (1866–1937), ki je bil prepričan, da pravica do vodilne društvene vloge pripada *Glasbeni matici*, ki naj bi bila edina sposobna spodbujati izvajanje umetnih skladb, skrbeti za izobraževanje zborovodij in izdajo zborovskih skladb. Vse zadane cilje je ta sicer uresničevala, vendar pri tem ni bila vsestransko uspešna. Ptujsko pevsko združenje, ki ga upravičeno uvrščamo med najpomembnejše dejavnike nacionalne pevske kulture zadnje četrtine 19. stoletja, ni popolnoma usahnilo, vendar se je zlagoma spremenilo v lokalno društvo.

SLIKA 4.4 Emerik Beran (dlib).



Pevska množičnost je odločilno vplivala na večjo zborovsko dejavnost. *Narodna slovanska čitalnica* v Mariboru je v 80. letih zmogla nov zagon z zborovodjem Gabrijelom Majcnom, ki je kot prvi v mestu ustanovil mešani pevski zbor, vendar programsko ni prestopila praga rodoljubno naravnanih skladb. Vrhunec slovenskih pevskih nastopov v Mariboru pomenita množična koncerta na Ptujju ustanovljenega *Slovenskega pevskega društva* ob koncu stoletja (1890 in 1893), ki sta ju vodila Foerster in Gerbič. Ko je bil leta 1899 dokončan *Narodni dom*, se je čitalnična dejavnost znova dvignila in z njo tudi pevski zbor, ki ga je tega leta prevzel odlično izobražen glasbenik iz Brna Emerik Beran (1868–1940).²⁵ V začetku 80. let so mariborski Nemci ustanovili *Filharmonično družbo* (*Philharmonischer Verein*), ki je imela moški in mešani zbor, orkester in glasbeno šolo, ki je poučevala tudi v petju.²⁶ Društvo je bilo uspešno, ne le zaradi številčnosti nemškega prebivalstva, temveč predvsem po zaslugi gospodarske moči, ki so jo imeli mariborski Nemci.²⁷ *Narodna čitalnica* v Ljubljani je v poznih 80. zašla v krizo, kar se je poznalo tudi na njeni pevski dejavnosti, saj je leta 1890 zbor dokončno razpustila. Del tega članstva je prešel v zbor društva *Glasbena matica*, ki

je uspešno zaživel z letom 1891, ko ga je prevzel Matej Hubad, posamezni čitalnični pevci pa so se združili v t. i. *Pevsko društvo Ljubljana*, pozneje bolj znano kot *Ljubljana*.²⁸ To pevsko društvo je do začetka novega stoletja delovalo v moški zasedbi, pretežno nastopalo na družabnih prireditvah in izvajalo rodoljubne pesmi v narodnem duhu.²⁹ Celjski Slovenci, ki so leta 1897 prav tako dokončali svoj *Narodni dom* kot nacionalni simbol, so v novo stoletje stopali bolj suvereno, predvsem po zaslugi *Celjskega pevskega društva* (1895) in njegovega *Dramatičnega odseka*, ki sta družno skrbela za pevski in glasbeno-gledališki utrip mesta. Posebej dejavno je bilo pevsko društvo, ki je skupaj s ptujskim prirejalo odmevne množične nastope.³⁰ Narodne čitalnice, ki so bile okrog 25 let vodilna oblika razvijanja slovenske nacionalne samozavesti, so utemeljile in dodobra razvile petje moških, mešanih in nazadnje tudi ženskih zborov ter tako pripomogle h glasbeni in splošni kulturni ravni slovenskega življa. Proti koncu 19. stoletja so druga za drugo usihale in večinoma postale le bralna društva, medtem ko so njihovo glasbeno vlogo v nacionalnem programu prevzemala samostojna pevska društva.

Med pevskega društva, ki niso povezana s čitalnicami ali drugimi združenji, že od 70. let 19. stoletja najdemo več samostojno delujočih zborov, ki so imeli povsem enake cilje kot tisti znotraj drugih društev: prepevati v lastno zadovoljstvo in za narodov blagor. Nekateri med njimi so zmogli odpeti samostojne koncerte z narodnimi, budniškimi in zahtevnejšimi umetnimi skladbami, drugi so nastopali občasno, predvsem na družabnih ali politično obarvanih dogodkih in pretežno izvajali skladbe »v narodnem duhu«. Najstarejše samostojno pevsko društvo naj bi bilo *Krško pevsko društvo* z začetka 70. let, ki ga je vodil duhovnik in pesnik Dragotin Ripšl (1820–1887), čigar besedila sta pogosto uglasbila rojaka Gustav in Benjamin Ipavec.³¹ Učitelj, pevovodja in skladatelj Anton Hribar (1839–1887) je leta 1876 v Gorici ustanovil *Pevsko društvo Slavec*, katerega članstvo je obsegalo pevce s širšega goriškega prostora.³² Leta 1882 je iz kamniške čitalnice izšlo *Prvo slovensko pevsko društvo Lira*, njegov zbor pa je kot prvi vodil učitelj in tenorist Francè Stelè. Med ustanovnimi člani je bil tudi Alojzij Vremšak (1852–1904), čigar sin Ciril (1900–1968) in nato vnuk Samo (1930–2004) sta bila dolgoletna zborovodja društvenega zbora. Njegova raven in ugled sta skozi leta spodbudila sodelovanje s številnimi skladatelji, ki so zanj napisali nova dela. *Lira* je eno najdejavnih slovenskih pevskega društev, delujočih do današnjih

dni, vendar ga marsikdaj napačno proglašajo za najstarejšega.³³ Junija leta 1884 je bilo uradno potrjeno ljubljansko *Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec*, katerega člani so bili delavci, obrtniki, rokodelci in mali uradniki. Delavska pevska društva so sledila gibanju socialne demokracije in domoljubnemu programu ter nastopala v domačem in širšem slovenskem okolju, pogosto pa tudi med »slovanskimi brati« na Koroškem, Češkem in Hrvaškem. Društvo *Slavec* je samostojno skrbelo za splošno in glasbeno izobrazbo svojih članov ter večkrat letno prirejalo pevske večere resnejšega in zabavnega značaja. Prvi zborovodja in učitelj petja je bil Ivan Justin, nato Feliks Stegnar (1842–1915), Julius pl. Ohm Januschowsky in drugi. Pevski zbor se je že v prvem desetletju izkazal kot odlična pevska zasedba, zato je nastopal ob vseh pomembnejših rodoljubnih prilikah. Njegovo raven je prepoznalo tudi ljubljansko *Dramatično društvo* in ga že od leta 1885 vabilo h glasbeno-gledališkim predstavam. Sodelovanje se je nadaljevalo z ustanovitvijo slovenskega *Deželnega gledališča* leta 1892, ko so nekateri pevci *Slavca* postali stalni člani opernega zbora, iz katerega je izšlo tudi nekaj opernih solistov. Delovanje matičnega zbora *Slavca* se je do konca stoletja stopnjevalo, poslušalstvo in ugled pa sta naraščala. Ob deseti obletnici so skupaj z uglednimi društvi Kranjske, Primorske, Štajerske, Dolenjske in Hrvaške priredili veliko pevsko slavje. Ob tej priložnosti, ko so združeni zapeli pevci ljubljanske *Glasbene matice* ter društev *Ljubljana* in *Slavec*, se je porodila ideja o *Zvezi slovenskih pevskih društev*, kar je bilo uresničeno dve leti pozneje. Od leta 1896 je *Slavec* deloval v novo zgrajenem *Narodnem domu*, ki je postal stičišče kranjskih Slovencev. Društvo je svoje uspešno poslanstvo nadaljevalo tudi ob koncu stoletja in za svojo 15-letnico v *Narodnem domu* izvedlo koncert z raznovrstnim programom in s praizvedbami del slovenskih skladateljev. Prireditvev je spremljalo okrog 1500 poslušalcev. Svoje poslanstvo je *Slavec* uspešno nadaljeval tudi v novem stoletju in ostal eden najvidnejših zborov nekdanje Ljubljane.³⁴

Številni pevski zbori in glasbena društva, ustanovljeni v 19. stoletju, so kljub spreminjanju družbenih in političnih razmer delovali tudi v novem stoletju ter krepili slovensko kulturo. V času pred prvo svetovno vojno so se posamezni istovetili z določenim družbenim slojem, narodno pripadnostjo, liberalno ali krščansko miselnostjo in nenazadnje z izbrano politično opcijo. Čitalniške pevske zборе se zlagoma nadomestila samostojna pevska društva, od katerih so posamezna gojila bolj umetniške ambicije ter tako dvigovala glasbeno raven ljubiteljske

kulture, ki se je iz desetletja v desetletje stopnjevala. Repertoarji zborov in pevska izobrazba članstva so bili večinoma odvisni od sposobnosti in izobrazbe zborovodij, ki se je tudi po zaslugi dejavnosti *Zveze slovenskih peskih društev* in njene naslednice *Zveze pevskih zborov* počasi dvigala. Ljubljanska *Glasbena matica* je še naprej opravljala osrednjo izobraževalno vlogo različnih glasbenih profilov in si prizadevala ustanoviti konservatorij, kar naj bi omogočilo vsestranski glasbeni razvoj slovenskega naroda. Zavedanje o pomenu ljubiteljskega zborovskega petja je vplivalo tudi na mladinsko zborovstvo, ki se je zlagoma izvilo iz primeža manj ambicioznega razrednega petja in dobivalo umetniški značaj. Največ zaslug za ta preboj je imelo glasbeno gibanje primorskih Slovencev na začetku 20. let, ki ga je vodil Srečko Kumar (1888–1954) kot pobudnik pevskega in zborovodskega izobraževanja učiteljev. Njegov vzorec se je kmalu razširil na ves slovenski prostor, spodbudil razmah odraslih in mladinskih zborov ter nastajanje sodobnejše zborovske literature. Od zgodnjega 20. stoletja je znotraj slovenskih društev zorelo tudi poustvarjanje instrumentalne glasbe, izoblikovalo različne komorne sestave in salonske orkestre. Na tem področju je največ dosegla ljubljanska *Glasbena matica*, ko je leta 1908 uspela sestaviti simfonični orkester, delujoč kot društvo z imenom *Slovenska filharmonija*. Čeprav je sestav po nekaj letih usahnil, je ideja o nacionalnem orkestru živela naprej, se med obema svetovnima vojnama razvijala in po drugi svetovni vojni utelesila v obliki sedanje *Slovenske filharmonije*. Nemško usmerjena ljubljanska *Filharmonična družba* in njene različice društveno organiziranih glasbenih društev manjših mest so vztrajale do konca avstro-ogrske monarhije, nato pa zaradi spremenjenih političnih moči tako ali drugače prenehale z delovanjem. Vsa glasbena kulturna društva so pustila neizbrisen pečat in prinesla trdne temelje nadaljnjemu razvoju vokalne in instrumentalne glasbe ter glasbenega izobraževanja.

OPOMBE

- 1 Prim. *Riemann Musik Lexikon: Sachteil*, ur. Hans Heinrich Eggebrecht (Mainz: B. Schott's Söhne, 1967), geslo »Liedertafel«, 527.
- 2 Darja Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* (Ljubljana: Založba Beletrina, 2012), 19–30.
- 3 Za zgodovino društev v nekdanji Avstriji gl.: Ivanka Zajc-Cizelj, »Društveno življenje v Celju,« v: *Odsevi preteklosti 2: iz zgodovine Celja 1848–1918* (Celje: Muzej novejšje zgodovine, 1998), 207–214.

- 4 Prim. Manica Špendal, »Glasbeno življenje v Mariboru,« *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino* 31 (1983): 183–185; Katarina Kraševac, »Glasbeno življenje v Mariboru med leti 1793–1861,« *Kronika: časopis za zgodovino in narodopisje* 76/14, št. 1–2 (2005): 41–62; Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 64–67; Franci Pivec, »V Mariboru 170 let zborovskega petja,« *Večer, obiskano 12. 1. 2018*, <https://www.pressreader.com/slovenia/vecer/20170104/282007557066539>.
- 5 Janez Cvirn, »Družabno življenje celjskega meščanstva v 19. stoletju,« v: *To in ono o meščanstvu v provinci* (Celje: Pokrajinski muzej, 1995), 27–32; Ivanka Zajc-Cizelj, »K zgodovini glasbe v Celju: (1824–1866),« v: *Celjski zbornik 1987* (Celje: Kulturna skupnost, 1987), 305–306.
- 6 Zajc-Cizelj, »Društveno življenje v Celju«, 210.
- 7 Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 22.
- 8 Nav. delo, 71.
- 9 Prim. Vlasta Beltram, *Musica maestro! Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih* (Koper: Pokrajinski muzej, 2008), 7–10.
- 10 Igor Grdina, *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001), 153–161.
- 11 Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980), 7–31; Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 111–113.
- 12 Nataša Cigoj Krstulović, »Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: k funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini,« *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino* 48, št. 3 (2000): 95–96; Stane Granda, »Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti (do leta 1848),« *Muzikološki zbornik* 42, št. 2 (2006): 5–13.
- 13 Nataša Cigoj Krstulović, »Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem,« *Muzikološki zbornik* 32 (1996): 61–73.
- 14 Luisa Antoni, »Prispevek k spoznavanju tržaške zborovske dediščine in prvi koraki do vključitve tržaškega zborovskega dogajanja v širši geografski prostor,« v: *Zborovska glasba in pevška društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 18 (Ljubljana: Festival, 2004), 102–109.
- 15 Fran Gerbič, »Črtica v spomin Antonu Hajdrihu,« *Novi akordi* 11, št. 4 (1912): 36–37.
- 16 Antoni, »Prispevek k spoznavanju«, 107.
- 17 Nataša Cigoj Krstulović, »Mediteran kot vir navdiha? Zbirka Mediteranski glasovi Antona Hajdriha,« v: *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 24 (Ljubljana: Festival, 2010), 178–179.
- 18 Manica Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine* (Maribor: Založba Obzorja, 2000), 216–219.
- 19 Jerneja Ferlež, ur., *Nemci in Maribor: stoletje preobratov 1846–1946* (Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2012), 171–173.
- 20 Cigoj Krstulović, »Glasba druge polovice 19. stoletja«, 96–98.
- 21 Brigita Šuler, »Delo ljubljanske Narodne čitalnice« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 2001), 12.
- 22 Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 98–103.
- 23 Prim. Cvirn, »Družabno življenje celjskega meščanstva«, 27–32; Grdina, *Ipavci*, 318–327; Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 103–111.
- 24 Darja Koter, »Ustanovitev slovenskega pevskega društva in njegov pomen za razvoj zborovskega petja na slovenskem Štajerskem do konca 19. stoletja,« v: *Zborovska glasba in pevška društva ter*

- njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 18 (Ljubljana: Festival, 2004), 87–100.
- 25 Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, 223–225.
- 26 Špendal, »Glasbeno življenje v Mariboru«, 185.
- 27 Ferlež, *Nemci in Maribor*, 87.
- 28 Imena »prvo slovensko društvo« ali »Slovensko društvo« so bila dokaj pogosta. Prvo najbrž ni pomenilo drugega kot poudarjanje prvenstvenega v določenem okolju, drugo pa lahko razumemo kot izraz nacionalne pripadnosti in ne vseslovenskega društva.
- 29 Aleš Nagode, »Glasbena matica in Pevsko društvo Ljubljana – dva obraza slovenskega zborovstva,« v: *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 18 (Ljubljana: Festival, 2004), 80–85.
- 30 Koter, *Slovenska glasba 1848–1918*, 219.
- 31 Cigoj Krstulović, »Uvod v glasbeno delo čitalnic«, 66.
- 32 Cigoj Krstulović, »Glasba druge polovice 19. stoletja«, 100.
- 33 Andrej Misson, »Glasbene aktivnosti Lire v Kamniku od nastanka društva 1882 do danes,« v: *Glasba za družabne priložnosti, glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 21 (Ljubljana: Festival, 2007), 185–207.
- 34 Anton Trstenjak, *Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec v Ljubljani ob svoji petindvajsetletnici 1884–1909* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1909), 5–37; Prim. tudi Primož Kuret, »Delavska pevska društva na Slovenskem pred prvo svetovno vojno,« v: *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, Slovenski glasbeni dnevi, 18 (Ljubljana: Festival, 2004), 134–143; Sonja Kralj Bervar, *Slava slovenstva vam ne izostane* (Ljubljana: Nova revija, 2004), 55–104.

5

GLASBENO ŽIVLJENJE V TRSTU IN GORICI

Nejc Sukljan

Pred občinsko palačo na znamenitem tržaškem Trgu zedinjenja Italije (Piazza Unità d'Italia), ki mu nekateri pravijo kar tržaška »dnevna soba«, stoji kip cesarja Karla VI. Njegov pogled je nekoliko gospodovalno obrnjen proti mestu, z levico pa pomenljivo kaže proti obali, kjer je bilo nekoč tržaško pristanišče, ki ga je prav Karel VI. leta 1719 razglasil za svobodno luko ter s tem mestu omogočil nesluten gospodarski in demografski razvoj. Hitri vzpon je vrh dosegel v desetletjih pred prvo svetovno vojno, k čemur sta nedvomno pomembno pripomogla dograditev južne železnice Dunaj–Trst (1857) in odprtje Sueškega prekopa (1869), pa tudi dodelitev deželnozborskih pristojnosti tržaškemu mestnemu svetu v okviru ustavnih in upravnih reform v 60. letih. Skokovite gospodarske in demografske rasti ni zaustavil niti odvzem privilegija svobodnega pristanišča leta 1891: do začetka vojne se je Trst iz majhnega in relativno nepomembnega obmorskega mesteca z nekaj manj kot 6000 prebivalci, kolikor jih je štel v začetku 18. stoletja, razvil v pristaniški emporij z ok. 230.000 prebivalci. Postal je eno najpomembnejših evropskih pristanišč in središč avstro-ogrske monarhije, kozmopolitska gospodarska in finančna metropola, ki je s svojim bogatim kulturnim življenjem privlačila tudi tako slovita imena, kot so James Joyce, Gustav Mahler in Sigmund Freud.

Spričo razvejanih trgovskih povezav ne preseneča, da so na prelomu stoletja v Trstu živeli pripadniki mnogih narodov, med drugim Srbi, Hrvati, Poljaki, Rusi, Čehi, Madžari, Grki, Armenci, Judje in Britanci. Med prebivalci mesta najštevilnejše zastopani pa so bili Italijani, Slovenci in Nemci, ki so si mesto lastili

vsak na svoj način. Za avstro-ogrske Nemce je Trst pomenil nenadomestljivo okno v svet, Italijani pa so ga videli kot neodrešeno mesto (*città irredenta*), ki ga je treba osvoboditi (in priključiti k združeni Italiji). Hkrati je bil Trst tudi mesto, v katerem je v začetku 20. stoletja živel največ (ok. 60.000) Slovencev, pri čemer je bila tržaška okolica (podeželje) povsem slovenska.¹ Čeprav so bili Slovenci sprva med nižjimi sloji prebivalstva, so si ob gospodarskih in družbenih spremembah po letu 1848 postopoma utirali pot tudi med srednje in višje meščanstvo, zaradi česar je Trst postal pomembno slovensko politično in gospodarsko, pa tudi intelektualno in kulturno središče.² Pomen mesta za Slovence dobro ilustrira znana misel Ivana Tavčarja, da je »Ljubljana srce Slovenije, Trst pa so njena pljuča«, ki jo je v svojem znamenitem predavanju *Očiščenje in pomlajenje* spomladi 1918 v tržaškem *Delavskem domu* prevzel Ivan Cankar in dodal: »Kdor pride iz Ljubljane k vam, čuti, da pride domov, da stoji na domačih tleh, da govori s sebi enakimi, ki ga razumejo, ki sočustvujejo z njim in so z njim enih misli.«³

Prav razdeljenost velike večine prebivalstva med Italijane, Slovence in Nemce je v času vzpona nacionalnih gibanj v drugi polovici 19. stoletja opredeljevala tudi razvoj Trsta na kulturnem (in s tem tudi na glasbenem) področju.⁴ Osrednja profesionalna glasbena institucija v mestu je bilo **operno gledališče**. Opere so se v Trstu redno uprizarjale že v drugi polovici 18. stoletja, ko je na glavnem mestnem trgu delovalo *Cesarsko-kraljevo gledališče sv. Petra* (*Cesareo Regio teatro di San Pietro*). Tu je bil leta 1752 postavljen stalni oder, ki je omogočil tudi večje uprizoritve opernih del nekaterih najvidnejših italijanskih skladateljev tistega časa (Baldassare Galuppi, Niccolò Piccini, Giuseppe Sarti, Domenico Cimarosa idr.). Gledališče je zaposlovalo stalni orkester (njegovo jedro so oblikovali glasbeniki, ki so hkrati delovali tudi v kapeli pri sv. Justu), pevce pa so najeli izmed solistov, ki so iz sezone v sezono krožili po italijanskih opernih gledališčih od Neaplja do Milana (predvsem v času karnevalske operne sezone), ali pa so v Trst prihajali s potujočimi gledališkimi družbami (predvsem v času poletne operne sezone). Le-te so bile večinoma beneške in so se v tržaškem gledališču ustavile na poti proti severnejšim krajem avstrijske monarhije, od 80. let dalje pa so (prek Ljubljane) v mesto občasno prihajale tudi nemške družbe.⁵

Cesarsko-kraljevo gledališče sv. Petra je spomladi leta 1801 zaprlo svoja vrata (leta 1822 je bila porušena tudi gledališka stavba). Predstave so se odtlej odvijale v *Novem gledališču* (*Teatro nuovo*), kamor so prešli tako gledališka uprava kot

tudi (okrepljena) orkester⁶ in zbor. Novozgrajena gledališka stavba, v kateri tržaško operno gledališče domuje še danes, postavljena tik ob osrednji mestni trg, je bila inavgurirana z dvema, posebej za to priložnost naročenima novitetama: 21. aprila 1801 je bila najprej uprizorjena *Ginevra di Scozia* (*Juniper Škotska*) Johanna Simona Mayrja, slab mesec pozneje pa še *Annibale in Capua* (*Hanibal v Capui*) Antonia Salierija.⁷ Operne predstave so se v desetletjih po preselitvi v novo gledališko stavbo odvijale v utečenih okvirih, do večjih sprememb ni prišlo niti v repertoarju, saj so se še naprej izvajala pretežno dela sodobnih italijanskih skladateljev. Nov trend pa je vendarle opazen v žanrski pripadnosti izvajanih oper: predvsem zaradi finančnih in političnih okoliščin (povezanih v prvi vrsti z vzpostavitvijo francoske oblasti v letih 1797, 1805 in 1809–1813) lahko že v prvih letih po preselitvi v novo gledališče sledimo porastu komičnih žanrov (komična opera in farsa), kar je tlakovalo pot pogostim izvedbam priljubljenih Rossinijevih komičnih del od 20. let dalje.⁸ Leta 1819 se je gledališče preimenovalo v *Veliko gledališče* (*Teatro grande*), leta 1861, ko je stavba prešla v občinsko last, pa v *Občinsko gledališče* (*Teatro Comunale*).

V desetletjih po revolucionarnem letu 1848 in posebno na prelomu v 20. stoletje je tržaško operno gledališče vse bolj postajalo eden osrednjih simbolov vzpenjajočega se italijanskega nacionalizma v mestu. To se je navzven najbolj jasno odrazilo v njegovem poimenovanju po Giuseppeju Verdiju,⁹ ki ni bil le mednarodno uveljavljen operni skladatelj, temveč tudi nadvse priljubljena ikona italijanskega *risorgimenta*;¹⁰ sklep o preimenovanju gledališča je občinska uprava (Deputazione Comunale) sprejela le nekaj ur po Verdijevi smrti 27. januarja 1901.¹¹ Toda če je gledališče na eni strani postalo simbol italijanskega nacionalizma, se je na drugi strani prav na prelomu stoletja razvilo v vrhunsko glasbeno institucijo, vredno kozmopolitskega emporija, v kateri je bilo moč prisluhniti najsodobnejšim delom tako italijanskih kot ostalih evropskih skladateljev: med izvedbami oper v letih od 1884, ko je gledališče po nekajletni obnovi ponovno odprlo svoja vrata, do 1914 sicer še vedno prevladujejo dela italijanskih skladateljev (Verdi, Puccini, Mascagni, Donizetti, Rossini idr.), ki predstavljajo dobro polovico od 1347 izvedb, vendar so se (običajno sicer v italijanskem prevodu¹²) veliko izvajale tudi opere nemških (Wagner, Meyerbeer, R. Strauss, Humperdinck idr.), francoskih (Massenet, Berlioz, Saint-Saëns, Bizet, Dukas idr.) in celo ruskih (Musorgski) skladateljev;¹³ z 260 izvedbami je bil najbolj izvajan skladatelj

Richard Wagner, sledil mu je Verdi z 223 uprizoritvami. Opera slovenskega skladatelja v osrednjem tržaškem gledališču do prve svetovne vojne ni bila izvedena.

Ob *Občinskem gledališču* so se glasbeno-scenska dela v času pred prvo svetovno vojno uprizarjala še v nekaterih drugih tržaških gledališčih. Od njih izstopa *Večnamensko gledališče Rossetti (Politeama Rossetti)*, ki je bilo inavgurirano leta 1878 in kjer je znana nemška gledališka skupina *Gledališče Richarda Wagnerja (Richard Wagner-Theater)* Angela Neumanna maja 1883 (v času, ko je bilo *Občinsko gledališče* zaradi prenove zaprto) izvedla celotni *Nibelungov prstan* v izvirnem, nemškem jeziku.¹⁴ To gledališče je imelo sicer dve operni sezoni letno (spomladansko in jesensko), v okviru vsake so bila predstavljena tri ali štiri dela. Omeniti velja še gledališče *Harmonija (Armonia)*, leta 1902 preimenovano v *Gledališče Goldoni (Teatro Goldoni)*, *Gledališče Mauroner (Teatro Mauroner)*, na mestu katerega je bilo po požaru leta 1878 zgrajeno *Gledališče Fenice (Teatro*



SLIKA 5.1 *Teatro Verdi*, Trst (Wikimedia commons).

Fenice), in odprto *Gledališče Minerva (Teatro Minerva)*, nekaj predstav je uprizorilo tudi *Filharmonično-dramatično društvo (Società filarmonico-drammatica)*.¹⁵

Uveljavitev *Novega* (kasneje *Občinskega*) *gledališča* kot enega od osrednjih simbolov italijanskega nacionalizma v Trstu je bila povezana tudi s specifično družbeno vlogo gledališča v 19. stoletju, ko gledališka stavba ni bila le kulturni hram, kjer so se uprizarjale dramske in operne predstave, temveč tudi pomembno družabno stičišče, kjer so imele bogatejše družine ali posamezniki zakupljene svoje lože, kjer so se odvijala poslovna srečanja in sklepali dogovori o poslih in kjer so navsezadnje potekali tudi številni družabni dogodki. Ena najpogostejših z glasbo povezanih družabnosti so bili plesi. Le-te so organizirali že v starem *Gledališču sv. Petra*, po odprtju *Novega gledališča* pa je gledališka redutna dvorana (*ridotto*) postala eno od osrednjih plesnih prizorišč v mestu; med višjimi sloji tržaškega meščanstva je vse bolj priljubljen postajal valček, medtem ko so nižji sloji najraje plesali *monferino*.¹⁶

Tržaška gledališča so bila ob uprizarjanju opernih in družabnih dogodkov nenazadnje tudi ena najpomembnejših koncertnih prizorišč. **Koncerti**, takrat poimenovani *glasbene akademije (accademie musicali)*, so se prirejali že v starem *Gledališču sv. Petra*, kjer jih je v prvi vrsti organiziral in financiral leta 1763 ustanovljeni *Plemiški kazino sv. Petra (Casino nobile San Pietro)*. Na programih koncertov, ki so se odvijali tedensko, so bila dela najsodobnejših skladateljev (Haydn, Borghi, Pleyel, Ditters pl. Dittersdorf idr.), izvajali pa so jih glasbeniki iz opernega orkestra; iz njihovih vrst so najpogosteje prihajali tudi solisti. Ob tržaških glasbenikih so koncerte prirejali tudi nekateri instrumentalisti in pevci, ki so se v mestu ustavili na poti v druga avstrijska in italijanska središča.¹⁷

Po odprtju *Novega gledališča* leta 1801 so se glasbene akademije preselile v tamkajšnjo redutno dvorano. Od pomembnejših tržaških glasbenikov, ki so se tu kot solisti predstavili do sredine stoletja, velja izpostaviti skladatelja in prvega violinista ter vodjo v opernem orkestru (primo violino e direttore d'orchestra) Giuseppeja Scaramellija (1761–1844), ki je leta 1811 napisal tudi pomemben *Saggio sopra i doveri di un primo violino direttore d'orchestra (Spis o dolžnostih prvega violinista vodje orkestra)*.¹⁸ V njem med drugim razglablja o razmerjih med instrumenti v orkestru in pravi, da mora le-ta na vsake štiri violine vsebovati en kontrabas: pri 20 violinah je po njegovem mnenju treba vključiti 5 kontrabasov, vsaj 4 viole in dva violončela, od katerih eden izvaja generalni bas. Ob

godalih naj orkester vključuje še dve oboi, dva klarineta, dve flauti, dva fagota, dva roga, dve trobenti in timpane. V posebnih primerih (npr. v kakšni bučni simfoniji) so lahko zasedbi dodane še pozavne, činele, triangel, pikolo in veliki boben. V opernem orkestru sta delovala tudi Giuseppejeva sin in vnuk, Alessandro (1779–1862) in Giuseppe Alessandro Scaramelli (1817–1876), oba skladatelja in izvrstna violinista, ki sta prav tako odločilno zaznamovala tržaško glasbeno življenje prve polovice in sredine 19. stoletja.¹⁹ Alessandro je skupaj z očetom Giuseppejem med drugim igral tudi v enem od prvih stalnih godalnih kvartetov v mestu, ki je leta 1828 v novi dvorani *Gledališča Mauroner* tržaškemu občinstvu prvi predstavil nekatera Haydnova, Spohrova, Mozartova in Beethovnova dela.²⁰ Od violinistov, ki so v Trstu delovali v desetletjih pred prvo svetovno vojno, izstopajo Paolo Coronini (1797–1875), Antonio Cremaschi (1829–1905), Alberto Castelli (1851–1912) in Cesare Barison (1885–1974).²¹

Med tržaškimi pianisti 19. stoletja (ki so po pravilu tudi skladali za ta instrument in ga poučevali) izstopajo Aegidius Karl Lickl (1803–1864), Alfred Jaëll (1832–1882), ki mu je uspelo zgraditi tudi uspešno mednarodno kariero, Eduard Bix (1846–1883) in Anna Weiss (1833–1909), mama mednarodno uveljavljene skladatelja in pianista Ferruccia Busonija (1866–1924), ki je svoja mladostna leta tako preživel prav v Trstu, kjer je dobil tudi svojo prvo glasbeno izobrazbo; kljub mednarodni karieri se je pozneje v mesto pogosto vračal in tu tudi koncertiral (kot pianist in dirigent).²²

Ob domačih so v tržaških gledališčih pogosto koncertirali tudi gostujoči glasbeniki, med katerimi najdemo nekatera najvidnejša imena časa. V začetku stoletja sta tako v mestu koncertirala znana kitarista Mauro Giuliani (1781–1829) in Luigi Legnani (1790–1877), izjemen odmev so doživeli koncerti slovitega violinskega virtuozca Nicolòja Paganinija (1782–1840), ki je v Trstu nastopal septembra 1816 in jeseni 1824. Leta 1839 je dva koncerta v *Velikem gledališču* priredil Franz Liszt (1811–1886), leta 1867 se je tu predstavil Anton Rubinstein (1829–1894), leta 1900 je nastopil češki violinist Jan Kubelik (1880–1940), v letih 1886, 1891, 1894 in 1901 pa je v mesto prišel belgijski violinist César Thomson (1857–1931). Na prelomu stoletja so v Trstu med drugim dirigirali Arturo Toscanini (1867–1957), Hans Richter (1843–1916), Pietro Mascagni (1863–1945), Ferdinand Löwe (1865–1925), Richard Strauss (1864–1949), že omenjeni Ferruccio Busoni in Gustav Mahler (1860–1911), ki se je v mestu ustavil v letih 1882,

1890, 1905 (ob tej priložnosti je izvedel svojo 5. simfonijo) in 1907 (ob tej priložnosti je izvedel Beethovnov 5. simfonijo in svojo 1. simfonijo).²³

Koncerte mnogih omenjenih glasbenikov so pogosto organizirala tudi tržaška **glasbena društva**, ki so imela za koncertno življenje v mestu poseben pomen. Ok. leta 1810 je z delovanjem prenehal *Plemiški kazino sv. Petra*, ki je do tedaj prirejal koncerte. Leta 1816 je bil tako ustanovljen *Stari kazino (Casino vecchio)*, ki je ponovno začel organizirati različne dogodke, med katerimi pa je bilo glasbenih vse manj. Do ponovnega vzpona je tako prišlo šele leta 1829, ko je bilo ustanovljeno *Filharmonično-dramatično društvo*, v okviru katerega so delovali manjši ljubiteljski orkester, zbor in dramska skupina; obe glasbeni zasedbi sta imeli profesionalno glasbeno vodstvo. Društvo, ki je delovalo do leta 1925, je prirejalo vokalne in instrumentalne (komorne in simfonične) koncerte, izvajalo kantate in celo opere; vsako leto je priredilo okrog 15 glasbenih dogodkov.²⁴ Leta 1900 je bil pod društvenim okriljem oblikovan znan godalni kvartet (Avgust Jančič, Giuseppe Viezzoli, Eguenio Ballarini in Augusto Fabbri), ki se je leta 1903 preimenoval v *Tržaški kvartet (Quartetto triestino)*.²⁵

Več glasbenih društev je bilo ustanovljenih v drugi polovici 19. stoletja. Skladatelj Francesco Sinico (gl. spodaj) je leta 1840 ustanovil *Glasbeno društvo (Società musicale)*, ki naj bi enkrat mesečno priredilo koncert, organiziralo pa naj bi tudi tedenska druženja, v okviru katerih naj bi se tudi plesalo; med dejavnostmi je bilo predvideno tudi poučevanje. Ker je to društvo v veliki meri podvajalo že utečeno dejavnost *Filharmonično-dramatičnega društva*, je njegovo delovanje kmalu zamrlo. Leta 1852 je bilo nato ustanovljeno novo *Glasbeno društvo*; društvenemu orkestru je od 1858 dirigiral Julius Heller (gl. spodaj).²⁶ Leta 1875 je bil ustanovljen *Tržaški orkester (Orchestra triestina)*, ki je sčasoma postal osrednji simfonični korpus v mestu; leta 1902 se je število njegovih članov povečalo s pridružitvijo leta 1870 ustanovljenega *Filharmoničnega društva vzajemne pomoči (Società filarmonica di mutuo soccorso)*. Leta 1901 je bilo ustanovljeno tudi *Društvo filharmonikov (Società dei filarmonici)*, v katerem so sodelovali tako profesionalni glasbeniki kot glasbeni ljubitelji.²⁷ Od glasbenih društev je izstopal tudi *Palestrinov zbor (Coro palestriniano)*, ustanovljen leta 1896 na pobudo znanega tržaškega meščana Juliusa Kugyja (1858–1944), trgovca s kavo in oljem, alpinista, pisatelja, organista, glasbenega ljubitelja in ene od osrednjih osebnosti v *Društvu Schiller (Schillerverein)*. Štiridesetčlanskemu zboru, ki se je posvečal



SLIKA 5.2 *Heller Quartett* (Wikimedia commons).

študiju skladb renesančnih skladateljev (Palestrina, Victoria, Gabrieli ipd.), je dirigiral Carlo Paini (1872–1937); zbor je deloval do leta 1907.²⁸

Glasbene dejavnosti so se na prelomu stoletja odvijale še v *Tržaškem gimnastičnem društvu* (*Società triestina di ginnastica*), *Italijanskem dobrodelnem združenju* (*Associazione italiana di beneficenza*), *Umetniškem društvu* (*Circolo artistico*) in v okviru *Ljudske univerze* (*Università popolare*).²⁹

S tržaškim glasbeno-gledališkim in koncertnim življenjem, kot se je odvijalo v okviru osrednjih glasbenih institucij v mestu, je povezana tudi vrsta domačih skladateljev, od katerih naj bodo (ob nekaterih že predstavljenih) omenjeni le najvidnejši: Antonio d'Antoni (1801–1859), operni skladatelj in glasbeni vodja v *Filharmonično-dramatičnem društvu*;³⁰ Francesco Sinico (1810–1865), komorni, simfonični, operni in cerkveni skladatelj in pedagog, vsestranska glasbena osebnost, ki je zelo zaznamovala vsa področja tržaškega glasbenega življenja;³¹ Giuseppe Sinico (1836–1907), operni skladatelj, avtor tržaške himne *Viva san Giusto* (*Naj živi sv. Just*), Francescov sin, ki je za očetom prevzel njegove zadolžitve v

tržaških cerkvah in njegovo pedagoško delo, od leta 1873 je prirejal tudi Sinicove glasbene večere (*Serate musicali Sinico*), ki so se redno odvijali vse do leta 1900 in na katerih so se zbirali vsi, ki so bili tako ali drugače povezani s tržaškim glasbenim življenjem;³² Alberto Randegger (1832–1911), mednarodno uveljavljeni skladatelj, ki je po letu 1852 najprej deloval v nekaterih bližnjih krajih, nato pa se je preselil v Pariz in zatem v London, kjer je deloval tudi kot profesor petja na *Kraljevi glasbeni akademiji* (*Royal Academy of Music*) in na *Kraljevem glasbenem kolegiju* (*Royal College of Music*);³³ mladi Antonio Illersberg (1882–1953).³⁴ Morda najvidnejši skladatelj, ki je v desetletjih pred prvo svetovno vojno deloval v Trstu, je bil Antonio Smareglia (1854–1929), posebej poznan po svoji operi *Le nozze istriane* (*Istrska svatba*).³⁵

Po letu 1848, ko je tudi Trst vse bolj zapadal v primež vzpenjajočih se nacionalizmov in ko so tako meščani kot okoliški prebivalci postajali vse bolj narodno zavedni, so se predstavljene osrednje tržaške glasbene institucije, ki so se v mestu oblikovale že v prvi polovici stoletja, ne le v kulturnem, temveč (prav v povezavi z »italijansko« kultura) tudi v nacionalnem smislu vse bolj začele dojemati kot značilno italijanske. Nekako samoumevno je bilo, da sta ob vse večjih nacionalnih trenjih svoje, od italijanskih različne in ločene kulturne ustanove želeli vzpostaviti tudi ostali dve največji narodni skupnosti, nemška in slovenska, ter na ta način prav prek kulturnega delovanja (ki je navzven najbolj vidno in narodno določujoče) tudi upravičiti in utrditi svojo prisotnost v mestu. Za razliko od Italijanov, pri katerih so bile v središču javnega kulturnega delovanja že oblikovane institucije, so Nemci in Slovenci svoj kulturni pečat mestu poskušali vtisniti predvsem prek delovanja kulturnih in drugih društev, ki so po ustavnih spremembah v habsburški monarhiji v sredini 19. stoletja rasla kot gobe po dežju (in ki so ob nekaterih priložnostih vendarle uporabila tudi že obstoječo tržaško infrastrukturo). Imelo pa je tako italijansko kot tudi slovensko in nemško glasbeno (in nasploh kulturno) delovanje v drugi polovici 19. stoletja tudi pomembno skupno značilnost, in sicer vse večjo usmerjenost proti profesionalizaciji, ki je bila do začetka prve svetovne vojne tudi domala povsem dosežena.

Ljubitelji petja iz vrst **tržaških Nemcev** so se lahko že leta 1850 vključili v *Tržaško telovadno in nemško pevsko društvo* (*Triester Turn und deutscher Gesang-Verein*), leta 1856 je bilo ustanovljeno tudi *Moško pevsko društvo*

(*Männergesangverein*). Gotovo osrednje tržaško nemško društvo v desetletjih pred prvo svetovno vojno pa je bilo *Društvo Schiller*, ki je pomembno vplivalo na tržaško glasbeno in kulturno življenje nasploh.³⁶ Ustanovljeno je bilo leta 1860, glasbeno vodstvo in vodenje orkestra je bilo zaupano Juliusu Hellerju (1839–1901), eni od najbolj vsestranskih glasbenih osebnosti časa v mestu,³⁷ medtem ko je zborovodja postal Theodor Smitter. Prvi večji javni društveni dogodek je bila izvedba Mendelssohnovega oratorija *Paulus (Pavel)* maja 1866 v *Gledališču Mauroner*. Izvedbe obširnejših del so v naslednjih letih postale stalnica: leta 1867 je bil izveden Haydnov oratorij *Die Schöpfung (Stvarjenje)*, leta 1869 Beethovnova *Pastoralna simfonija* in Mendelssohnova simfonija *Lobgesang (Slavospev)*, posebej slovesno pa je bila leta 1870 obeležena 100. obletnica Beethovnovoga rojstva, ko so izvedli uverturo in zbor iz *Fidelia*, 8. simfonijo in sklepno točko iz scenske glasbe *Die Ruinen von Athen (Atenske ruševine)*.³⁸

Izjemnega pomena za tržaško glasbeno življenje je bila tudi organizacija koncertov komorne glasbe, na katerih je pogosto nastopil leta 1870 ustanovljeni *Hellerjev kvartet (Heller Quartett)*, prvovrstna zasedba, ki nedvomno predstavlja enega od pomembnejših mejnikov v razvoju tržaške komorne glasbe.³⁹ Le-ta je nato v društvu posebej v ospredje stopila po letu 1893, ko je bilo zaradi visokih stroškov organiziranih vse manj simfoničnih koncertov. V tem času je kvartet izvedel vse Beethovnovе godalne kvartete, v sodelovanju z več tržaškimi pianisti pa so izvajali tudi trie in kvintete.⁴⁰

Pomemben del društvene dejavnosti je bila tudi organizacija gostovanj nemških glasbenikov in zasedb v Trstu. Že leta 1862 je v mestu na njihovo povabilo nastopil zbor *Dunajskih pojočih dečkov (Wiener Sängerknaben)*, leta 1873 pa se je tu s svojim orkestrom predstavil Johann Strauß.⁴¹ Povabila nemškim in drugim glasbenikom, naj obišejo mesto, so še bolj pogosta postala po Hellerjevi smrti leta 1901, ko se zdi, da je društvo izgubilo gonilno silo svojih glasbenih zasedb; v tem času so v Trstu ob mnogih solistih med drugim nastopili leipziški *Kvartet Gewandhaus (Gewandhaus Quartett)*, dunajski *Kvartet Rosé (Rosé Quartett)*, berlinsko *Društvo za komorno glasbo (Kammermusik-Vereinigung)*, pariško *Društvo za izvajanje stare glasbe (Société de Concerts des Instruments Anciens)*, *Berlinski filharmoniki (Berliner Philharmoniker)*, *Orkester berlinskih glasbenih umetnikov (Berliner Tonkünstler-Orchester)* in *Dunajsko koncertno društvo (Wiener Konzertverein)*. Na ta način so se Tržačani tudi prek delovanja *Društva Schiller*

mogli seznaniti s sodobnimi trendi v komorni in simfonični glasbi, za katero se zdi, da je sčasoma postala pomembnejša od opernih produkcij.⁴²

Leto 1848 je prispevalo odločilen pospešek tudi k narodnemu oblikovanju **Slovencev**. Kot eno od ključnih središč v tem procesu se je že v tem času pokazal prav Trst, kjer pa je imelo nacionalno gibanje spricho kozmopolitske podobe mesta sprva močno slovansko konotacijo: že v revolucionarnem letu je bilo septembra v mestu ustanovljeno *Slavjansko društvo* (vanj so bili ob Slovencih vključeni še Srbi, Hrvati, Čehi in Poljaki), katerega predsednik je postal pesnik Jovan Vesel Koseski in ki je že leta 1849 začelo izdajati tudi časopis, dvojezični slovenski in hrvaški mesečnik *Slavjanski rodoljub* (izšlo je šest števil), v letu 1850 je nato nekaj mesecev izdajalo še *Jadranski Slavjan*. Društvo je poleg tega po češkem zgledu že organiziralo *bésede*, politične manifestacije, a tudi družabne dogodke, na katerih so ob političnih razpravah prevladovali predvsem glasbeni nastopi, plesi, recitacije poezije in gledališke uprizoritve.⁴³ Kot eno najučinkovitejših sredstev nacionalne agitacije in narodne integracije je bila namreč kmalu prepoznana kulturna dejavnost, posebno taka, ki je v poslušalcih znala vzbujati nacionalna čustva in v katero so se lahko potencialni pripadniki naroda tudi sami aktivno vključili; v primeru glasbe je to pomenilo predvsem ustrezne vokalne skladbe.

Kljub spodbudnim nastavkom je bilo v času t. i. Bachovega absolutizma v 50. letih kulturno delovanje Slovencev v Trstu v veliki meri prekinjeno. Nov zagon je narodno gibanje dobilo z ukinitvijo absolutizma konec 50. let in posebno z ustavnimi spremembami v 60. letih. Kot je dobro znano, je bila januarja 1861 prav v Trstu, v samem središču mesta (blizu osrednjega gledališča) ustanovljena prva čitalnica na Slovenskem, *Slovanska čitalnica*, tudi ta s slovansko konotacijo, saj so bili tudi med njenimi člani ob Slovencih še Hrvati, Srbi, Čehi in Poljaki; prvi tajnik je bil pisatelj Fran Levstik, vodstvo čitalniškega zbora pa je sprva prevzel Čeh Jan Lego (1832–1906).⁴⁴ Do konca 60. let so bile čitalnice ustanovljene tudi v mnogih krajih na tržaškem obrobju in podeželju: Rojan, Barkovlje, Sv. Ivan, Opčine, Rocol, Škedenj, Kolonja, Nabrežina in Boljunec. Čitalnice so po desetletnem premoru nadaljevale s prirejanjem javnih manifestacij, *bésed*, v okviru katerih je bila najbolj atraktivna dejavnost prav zborovsko petje. Na podeželju so pevske zборе vodili predvsem osnovnošolski učitelji, med drugim Ivan Dolinar (1840–1886), Ivan Piano (1830–1880), Anton Valentič (1845–1914) in Jakob Čenčur (1837–1888).⁴⁵ Od glasbenikov, ki so delovali v *Slovanski čitalnici*, pa

posebej izstopa skladatelj Anton Hajdrih (1842–1878), ki je čitalniški zbor vodil v letih 1874–1876. V Trst je po neuspešnem študiju petja v Pragi prišel leta 1873 in tu opravil tečaj za telegrafске uradnike, vendar mu službe telegrafista kljub temu ni uspelo dobiti. V naslednjih letih se je nato povsem posvetil glasbi in poleg zbora v čitalnici v letih 1874–1875 vodil še zbor pri nemškem telovadnem društvu *Sloga (Eintracht)*. Leta 1874 je sestavil *Tržaški učiteljski kvartet* (Irgolič, Šink, Prunk, Mahkota) in *Učiteljski kvartet v Proseku* (Valentič, Mercina, Pelicon, Koren), leta 1876 pa je v Trstu zbral velik, 60-članski zbor, ki pa ni obstal dolgo, saj je Hajdrih še pred koncem leta zaradi finančnih težav, v katere je zapadel po očetovi smrti leta 1875, sprejel mesto začasnega učitelja v Rodiku.⁴⁶

Zaradi zaostrenih političnih okoliščin v času vlade kneza Auersperga (1871–1879) je v 70. letih večina čitalnic na tržaškem obrobju zaprla svoja vrata, obdržala se je le tista v Rojanu; neodvisno od čitalniške organizacije so se v nekaterih krajih ohranili pevski zbori (nekaj jih je delovalo že pred formalno ustanovitvijo čitalnic, mnogokrat v povezavi s petjem pri bogoslužju v lokalni cerkvi⁴⁷). Po letu 1878 se je delovanje čitalnic obnovilo le v manjši meri (npr. Sv. Ivan, Škedenj), ustanovljenih pa je bilo tudi nekaj novih (med drugim Sveti Križ, Dolina). Hkrati so okviri čitalnic, ki so vse bolj skrbele za svojo primarno dejavnost (druženje, vzdrževanje knjižničnih zbirk in spodbujanje branja v slovenščini), postajali preozki za vse bolj raznoliko glasbeno življenje in od konca 70. let so v Trstu in okolici bolj množično začela nastajati tudi druga slovenska glasbena društva, predvsem pevski zbori, godbe na pihala in tamburaški orkestri.⁴⁸

Od konca 80. let do prve svetovne vojne se je število slovensko govorečega prebivalstva v Trstu podvojilo. Rasti je začel tudi slovenski kapital in Slovenci so iz nižjih družbenih slojev prodirali tudi med srednje in višje meščanstvo. Ob tem se niso več asimilirali, ampak so oblikovali svojo skupnost, jasno diferencirano nacionalno identiteto, pri čemer so prevzemali tudi meščanske attribute. V nakazanem kontekstu so bile za glasbeno življenje tržaških Slovencev pomembne prireditve, ki so jih slovenska društva organizirala v nekaterih osrednjih tržaških institucijah (predvsem gledališčih) in s tem pomembno opozorila na dejstvo, da so slovenski meščani dejavnik, na katerega je treba v mestu računati. Tako je *Slavjansko delavsko podporno društvo* konec januarja 1880 v *Gledališču Feni-ce* priredilo bésedo, v okviru katere so med drugim uprizorili igro *V Ljubljano jo dajmo*, tej pa je sledil ples, ki naj bi se ga udeležilo ok. 3000 ljudi. V istem

gledališču je leta 1890 pel zbor iz Škednja, manifestacije pa so se odvijale tudi v *Gledališču Rossetti*; med drugim je bila tu leta 1894 uprizorjena Borštnikova igra *Stari Ilija*, pri kateri sta sodelovala tudi *Slovensko pevsko društvo* in *Svetoivanski tamburaški orkester*.⁴⁹ V pomembnejših tržaških gledališčih (*Fenice*, *Rossetti*) so se navsezadnje prirejali tudi plesi, ki so eden od navzven najbolj vidnih pokazateljev oblikovanja slovenskega meščanstva v Trstu. Kot je zapisal Peter Rustja, namreč »ples in plesna kultura sodita v ta proces, in sicer kot kulturni moment narodnostne identifikacije tržaških Slovencev v mestnem okolju«. ⁵⁰ Da je bil ples med tržaškim slovenskim meščanstvom zelo razširjen, kaže tudi priročnik *Slovenski plesalec*, ki ga je leta 1893 prav v Trstu izdal plesni učitelj Ivan Umek.⁵¹

Kulturno delovanje tržaških Slovencev v času pred prvo svetovno vojno je doseglo vrh z odprtjem *Narodnega doma* leta 1904. Stavba, ki jo je projektiral arhitekt Maks Fabiani in ki je bila zgrajena v samem središču mesta, na takratnem Vojaškem trgu (danes Oberdankov trg/Piazza Oberdan), je imela predvsem velik simbolni pomen, saj je na kar najbolj evidenten način opozarjala na nesporno prisotnost Slovencev v mestu. Hkrati je imela stavba, predvsem za slovenska



SLIKA 5.3 *Narodni dom*, Trst (dlib).

kulturna društva in druge združbe, tudi velik organizacijski pomen, saj jim je ponudila prostor, ki jim je omogočal nadaljnji razvoj. *Narodni dom* je bil sicer mesto v malem, ki je na slikovit način odsevalo družbeni napredek slovenskega meščanstva v Trstu na začetku 20. stoletja: pod eno streho so bili med drugim združeni *Hotel Balkan*, točilnica, kavarna, dve restavraciji, *Slavjansko delavsko podporno društvo*, *Tržaška posojilnica in hranilnica* (ki je tudi financirala izgradnjo), *Slovanska čitalnica*, telovadnica *Slovenskega telovadnega društva Južni sokol*, velika dvorana (s stekleno streho, ki jo je bilo poleti mogoče odpreti), uredništvo časopisa *Edinost*, *Dramatično društvo*, *Glasbena matica* in celo zasebna stanovanja; v stavbi sta bili tudi rusko in češko društvo.⁵²

Za tisti čas nadvse moderna in premišljena infrastruktura *Narodnega doma* je slovenski kulturi v Trstu omogočila izjemen napredek in tudi profesionalizacijo. Od vidnejših tržaških pevskih zborov, ki so se predstavili na novem odru, velja izpostaviti pevska zbora *Glasbenega društva Kolo* in *Slovanskega pevskega društva*, ki ju je vodil skladatelj Hrabroslav Otmar Vogrič (1873–1932), pomembna osebnost v tržaškem glasbenem življenju na začetku 20. stoletja. Leta 1907 je ustanovil *Pevsko in glasbeno društvo Trst*, iz katerega se je nato razvila tržaška *Glasbena matica* (gl. spodaj).⁵³

Med glasbeniki, ki so bili v začetku 20. stoletja prek zborovske dejavnosti tesno vpeti v delovanje *Narodnega doma*, nedvomno izstopata še Vasilij Mirk in Emil Adamič. Vasilij Mirk (1884–1962) se je rodil v Trstu. Po maturi na tržaški državni gimnaziji je na Dunaju in v Gradcu študiral zgodovino in geografijo, hkrati pa se je na dunajskem konservatoriju in univerzi izobraževal tudi iz kompozicije. Po študiju se je leta 1909 vrnil v Trst, kjer se je ob profesorski službi na slovenski trgovski šoli vključil tudi v glasbeno življenje tržaških Slovencev – še v času študija je leta 1907 dirigiral orkestru in zboru *Šentjakevske čitalnice*, ki sta redno nastopala v *Narodnem domu*. Zatem je bil dejaven predvsem kot skladatelj in učitelj na glasbeni šoli *Glasbene matice* (klavir, teoretske discipline in zgodovina glasbe), za krajši ali daljši čas je prevzel tudi vodstvo nekaterih že omenjenih pevskih zborov.⁵⁴

Skladatelj, dirigent, glasbeni učitelj in publicist Emil Adamič (1877–1936) je za učitelja na tržaško šolo sv. Cirila in Metoda prišel leta 1909 (za premestitev iz Kamnika je zaprosil sam), istega leta pa je začel poučevati tudi klavir na tržaški *Glasbeni matici*. Takoj po prihodu v mesto se je vklopil tudi v širše glasbeno

življenje: vodil je *Pevsko društvo Zarja* iz Rojana, pevski zbor *Učiteljskega društva za Trst in okolico*, sodeloval je z zborom in orkestrom *Šentjakobske čitalnice* in od leta 1913 vodil še pevski zbor društva *Sokol* pri sv. Ivanu, skladal je za mnoge tržaške zasedbe, deloval pa je tudi kot glasbeni kritik in poročevalec o tržaškem glasbenem življenju. Med bivanjem v Trstu se je Adamič izpopolnjeval tudi v kompoziciji in klavirju na *Tržaškem glasbenem konservatoriju (Conservatorio musicale di Trieste)*.⁵⁵

Najvidnejši razvoj je novi oder *Narodnega doma* omogočil slovenski glasbeno-gledališki produkciji. Slovenskim gledališkim uprizoritvam, ki so pomembneje vključevale tudi glasbo, sicer lahko (če izvzamemo začetne poskuse v okviru čitalniških besed) sledimo že od 80. let 19. stoletja, glasbene točke k tovrstnim predstavam je med drugimi prispeval tudi že omenjeni Hrabroslav Otmar Vogrič. Glasbo za Govekarjevi komediji *Rokovnjači* (1897) in *Legionarji* (1903) pa je prispeval skladatelj Viktor Parma (1858–1924), ki se je sicer rodil v Trstu, a je pozneje živel in deloval v drugih slovenskih krajih. V letih pred prvo svetovno vojno sta bili v *Narodnem domu* izvedeni skladateljevi opereta *Carične amaconke* (1912) in opera *Ksenija* (1913).⁵⁶

Pomemben mejnik v razvoju slovenskega glasbeno-gledališkega življenja v mestu je bila ustanovitev *Dramatičnega društva* leta 1902; leta 1907 se je preimenovalo v *Slovensko gledališče v Trstu*. Predstave je sprva uprizarjalo v gledališču *Harmonija*, po letu 1904 pa v dvorani *Narodnega doma*.⁵⁷ Sprva (do leta 1910) je društvenemu orkestru dirigiral Vasilij Mirk, zatem pa je vodstvo prevzel mladi Tržačan Mirko Polič (1890–1951), ki se je gledališču pridružil hkrati z režiserjem Leonom Dragutinovičem (1874–1917), s katerim sta gledališko produkcijo v razmerah, v katerih je gledališče delovalo, dvignila na zavidljivo raven. V glasbeno-scenski repertoar, ki je do tedaj temeljil predvsem na glasbenih vložkih k dramskim igram in na opereti, sta pričela vključevati tudi operna dela. Rezultati njunih prizadevanj so bili vidni že v sezoni 1912/1913, ko sta bili poleg že omenjene Parmove *Ksenije* izvedeni še operi *Nikola Šubić – Zrinjski* Ivana pl. Zajca in Smetanova *Prodana nevesta (Prodana nevesta)*. Kljub uspešnemu delu je Polič že naslednje leto (1914) zapustil Trst in odšel v Osijek.⁵⁸ Nenadnemu odhodu je ob finančnih težavah *Narodnega doma* morda botrovalo tudi razočaranje nad prepovedjo izvedbe Puccinijeve opere *Madama Butterfly*; založba *Ricordi* je namreč tik pred premiero preklicala dovoljenje z utemeljitvijo, »da je

Trst italijansko mesto in se vsled tega opera na teh 'italijanskih' tleh ne sme peti v slovenskem jeziku«. ⁵⁹

Ob raznolikem in bogatem javnem glasbenem življenju je bilo v Trstu v 19. stoletju velikega pomena zasebno, **domače muziciranje**: glasba je najpogosteje odzvanjala prav v domovih tržaških plemičev in (bogatejših) meščanov. Izvajali so jo sami (kot ljubiteljski glasbeniki) ali pa so (predvsem ob pomembnejših priložnostih) angažirali profesionalne glasbenike, ki so delovali v mestu. Ob lahkotnejših žanrih, namenjenih predvsem zabavi (priredbi in venčki priljubljenih melodij ipd.), so bila na sporedih najpogosteje dela J. Haydna in nekaterih sodobnikov (Pleyel, Ditters pl. Dittersdorf, Vaňhal in Friedrich E. Fesca); pričevanja o izvedbah Mozartovih in Beethovnovih del so redka. Veliko pa so se izvajala dela domačih, tržaških skladateljev, ki so za tovrstne priložnosti pisali predvsem trie, bodisi godalne (violini in violončelo) bodisi za godala in pihala (najpogosteje flavta, violina, violončelo). ⁶⁰ Eden od imenitnejših tržaških salonov v prvi polovici 19. stoletja je bil nedvomno v kasnejši *Vili Murat*, kamor se je leta 1814 z dovoljenjem avstrijskih oblasti zatekla toskanska nadvojvodinja Eliza, sestra premaganega francoskega cesarja Napoleona, ki je tu ostala do svoje smrti leta 1820. Tri leta pozneje se je v *Vilo Murat* preselila druga Napoleonova sestra, bivša neapeljska kraljica Karolina Murat. Obe sta v svojih salonih pogosto gostili pomembne Tržaçane, za glasbo pa so ob tovrstnih dogodkih največkrat poskrbeli kar glasbeniki iz gledališkega orkestra; večkrat so izvedli tudi novitete, ki so jih priložnostno prispevali tržaški skladatelji. ⁶¹

Kako bogato (a hkrati kakovostno raznoliko) je bilo tržaško zasebno glasbeno življenje v sredini stoletja, priča tudi (morda nekoliko pretirani) zapis skladatelja in pianista Franca Tomičiča:

»V zasebnih domovih se nenehno odvijajo akademije, na katere so povabljeni sorodniki in prijatelji. Komur bi uspelo obiskati vse te dogodke, bi imel kaj početi, pa tudi prijetno bi se nasmeljal ... Zborovska pevka, ki so jo odslovili iz opere, poje kavatino iz Norme; amaterski pamž izvaja zaključni rondo iz Lucie, za čembalom pa je podeželski organist. V bolj uglajenih hišah se odvijajo bogatejše in bolj omikane akademije, kjer se popije kaka limonada in poje kak piškot; tu zapoje hišna gospodarica, zaigra se kak odlomek iz opere, prirejen za dve flavti, za čembalom pa sedi mladenič, ki obeta.« ⁶²

Kljub vse večjim možnostim za glasbeno izobraževanje (gl. spodaj) in kljub vse večji profesionalizaciji glasbenega življenja (ali pa morda prav zaradi tega) je domače muziciranje v Trstu ohranilo velik pomen tudi v desetletjih pred prvo svetovno vojno. Vsaj osnovna glasbena izobrazba je bila za višje meščanstvo še vedno postulat in glasba je bila še naprej nepogrešljiva spremljevalka srečanj v meščanskih salonih, kjer se je do določene mere oblikoval tudi glasbeni okus.⁶³ Za primer more služiti domače muziciranje v hiši znanega tržaškega literata Itala Sveva, ki je med drugim prijateljeval tudi z Jamesom Joycem; poleg tega, da sta bila oba pisatelja, ju je družilo tudi zanimanje za glasbo. Joyce, ki je igral na kitaro in imel lep tenorski glas, je bil večkrat gost na Svevovem domu, kjer je muziciral s svojo prihodnjo ženo Noro, ki je igrala klavir, in Svevom, ki je igral violino. Pri Svevovih doma naj bi sicer člani družine goste sprejeli posamezno, v ločenih sobah, nato pa naj bi Svevova tašča Olga s posebnim zvonjenjem naznanila, da se bo pričel glasbeni del večera. V veliki dvorani naj bi nato najprej igrali profesionalni glasbeniki (med njimi večkrat violinist Cesare Barison in člani *Tržaškega kvarteta*), zatem pa naj bi za instrumente poprijeli še družinski člani, od katerih je menda posebno izstopal Svevov svak Bruno. Ob tovrstnih priložnostih so se izvajali predvsem Schubertovi, Schumannovi in Wolfovi samospevi (v nemščini), kvartet pa je pogosto igral Mozarta, Beethovna in Brahmsa.⁶⁴

Ob opazovanju glasbenega življenja v Trstu ne moremo mimo **glasbe v tržaških cerkvah**, ki je imela v 19. stoletju daleč najdaljšo tradicijo, saj je bila kapela pri tržaški stolnici sv. Justa⁶⁵ najstarejša glasbena institucija v mestu: prva znana omemba vodje kapele v virih je iz leta 1538. Med obveznostmi vodij kapele je bilo od vsega začetka tudi poučevanje in skladanje, ko se je v 18. stoletju v mestu odprlo gledališče, pa so (vse do druge polovice 19. stoletja) prevzeli tudi vodstvo tamkajšnjih glasbenikov. Ker so bili v glasbenem življenju mesta tudi sicer aktivni, ne preseneča, da je večina imen petih vodij, ki so se v času od začetka 19. stoletja do prve svetovne vojne izmenjali v kapeli, že poznanih: Domenico Rampini (1796–1816), Francesco Finco (psev. Giuseppe Farinelli, 1817–1836), Luigi Ricci (1837–1859), Giuseppe Rota (1859–1905) in Carlo Painsi (1905–1937).

Do pomembnejših sprememb v organizacijskem delovanju je v kapeli prišlo leta 1834 pod vodstvom Giuseppeja Farinellija. V pogledu izvajalskih moči sta pomembna predvsem povečanje števila stalno zaposlenih instrumentalistov z 8 na 14 (ob vodji, ki je bil tudi organist, še 5 volin, 2 violi, violončelo, kontrabas,

dve oboi, dva roga) in pevcev s 4 na 7; med angažiranimi instrumentalisti so bili nekateri od najboljših glasbenikov opernega orkestra.⁶⁶ Ob pomembnejših priložnostih so v kapeli lahko najeli še dodatne glasbenike.⁶⁷

V času, ko je bil vodja kapele Luigi Ricci, se je orkester, ki je moral obvezno igrati ob praznovanju 24 praznikov letno, ponovno precej povečal – v njem je tedaj igralo že 33 glasbenikov (10 violin, 4 rogovi, 3 kontrabasi, po 2 violi, flauti, oboi, klarineta, fagota, trobenti in po 1 pozavna, ofikleid, violončelo in timpani). Zaradi potreb po novih pevcih so Riccija imenovali tudi za vodjo leta 1852 ustanovljene *Šole cerkvenega in koncertnega petja* (*Scuola di canto ecclesiastico ed accademico*), katere učenci so nato peli ob pomembnejšem bogoslužju: do leta 1860 je šolski zbor že prerasel v velik korpus, ki ga je sestavljalo 27 sopranov, 11 altov, 12 tenorjev, 11 baritonov in 13 basov. Aprila 1860 so bile v stolnici postavljene nove orgle.⁶⁸

Pomembne spremembe v delovanju kapele lahko opazimo tudi pod Giuseppem Roto, ki je institucijo vodil v času, ko so se v cerkveno glasbo vpeljevali novi nazori ceciljanizma. Ti so se navzven kazali predvsem v spremembi repertoarja, v katerega so bile prevzete skladbe nekaterih (tudi tržaških) cecilijansko usmerjenih skladateljev (npr. Terrabugio, Mattoni in Botazzo); reformiran je bil pouk v *Šoli cerkvenega in koncertnega petja*. Posebej slovesno so leta 1894 pri sv. Justu obeležili tudi 300. obletnico smrti Giovannija Pierluigija da Palestrina (ok. 1525–1594).⁶⁹

Ob koncu stoletja se kapela pri sv. Justu ni izognila niti zaostrujočim se nacionalnim trenjem. Leta 1898 je škof, ki je bil takrat Slovenec Andrej Šterk, želel pri sv. Justu poleg italijanskih uvesti tudi postne govore v slovenščini. Tržaška občina je temu ostro nasprotovala in zahtevala, naj se govori v slovenščini uvedejo v eni od ostalih tržaških cerkva, nikakor pa ne v katedrali. Škof Šterk je zato slovenske govore prenesel v tržaško župnijsko cerkev sv. Jakoba, s čimer pa mestnih oblasti ni pomiril: očitali so mu, da želi slavizirati Trst in zahtevali, naj se slovenski govori odvijajo v Škednju na tržaški periferiji, na kar pa škof ni pristal. Mestne oblasti so se odzvale tako, da so – dokler se zadeva ne razreši – začasno ukinile delovanje cerkvene kapele (financiralo jo je mesto), ki zaradi tega med 19. marcem in 24. aprilom ni delovala.⁷⁰

Leta 1902 je tržaška škofija dobila novega škofa, avstrijskega cecilijansko usmerjenega duhovnika Franza Xaverja Nagla, ki je pozneje postal tudi dunajski

nadžkof. Eden od Naglovih prvih ukrepov je bila reforma cerkvene glasbe v skladu z motuproprijem *Tra le sollecitudini* papeža Pija X. V ta namen je ustanovil tudi škofijsko komisijo za cerkveno glasbo, v katero je bil vključen tudi poznejši vodja kapele Carlo Pains.⁷¹

Glasbenike so vzdrževale tudi nekatere druge tržaške (župnijske) cerkve, od katerih velja izpostaviti predvsem cerkve sv. Antona Novega, sv. Marije Snežne in sv. Jakoba, kjer so kot vodje kapele prav tako delovali nekateri vidnejši tržaški glasbeniki. Raznolike glasbene dejavnosti so v 19. stoletju v Trstu obstajale tudi v cerkvah ostalih veroizpovedi; teh je bilo spričo kozmopolitskega značaja mesta ustanovljenih kar nekaj. Za glasbo v luteranski (od začetka 30. let) ter v srbski in grški pravoslavni cerkvi (od začetka 40. let) je tako skrbela družina Sinico – najprej Francesco, za njim pa sin Giuseppe, ki je po letu 1888 skrbel tudi za glasbeno podobo tržaške sinagoge, in vnuk Francesco Riccardo (1869–1949); za potrebe bogoslužja so vsi trije tudi komponirali.⁷²

Pomemben vidik glasbenega življenja v Trstu, tesno povezan z možnostmi za vsakršno glasbeno udejstvovanje, je bilo **glasbeno izobraževanje**. Podobno kot ostale institucije v mestu se je do prve svetovne vojne tudi glasbeno izobraževanje razvijalo v smeri vse večje profesionalizacije. Prvo pomembnejšo glasbeno šolo na začetku 19. stoletja je v mestu odprl skladatelj in organist Giuseppe Cervellini (ok. 1745–1826), ki je v mesto prišel okrog leta 1805. Da bi si ob zadolžitvah organista v nekaterih od tržaških cerkva zagotovil boljše eksistenco, je odprl zasebno šolo, v kateri se je bilo mogoče učiti orgel, petja, violine, klavirja, trobente, flavte, kitare, klarineta, generalnega basa in glasbene teorije. Šola, ki je delovala do leta 1824, ko je moral Cervellini zaradi sporov zapustiti mesto, je bila v zadnjih letih deležna tudi občinske podpore, s čimer so jo (ne docela uspešno) poskušali preoblikovati v javno ustanovo.⁷³

Leta 1817 je bila za potrebe *Novega gledališča* ustanovljena pevska šola, na kateri je poučeval operni skladatelj Francesco Finco (psev. Giuseppe Farinelli, 1779–1836),⁷⁴ že omenjeni vodja kapele pri sv. Justu in gledališkega orkestra, ki je nekatere svoje učence ob petju uril tudi v kompoziciji. Šola je delovala vse do Farinellijeve smrti leta 1836.⁷⁵ Velikopotezne načrte za tržaško glasbeno izobraževanje je imel tudi že omenjeni Alessandro Scaramelli, ki je decembra 1821 mestnim oblastem predstavil *Piano per l'istituzione di un Liceo Musicale (Načrt za ustanovitev Glasbenega liceja)*. Tako je septembra 1822 ob občinski podpori

vrata odprla *Javna glasbena šola (Scuola pubblica di musica)*, v okviru katere so poučevali violino, violončelo, kontrabas, flavto, oboo, klarinet, kitaro, klavir, petje in kontrapunkt, ki pa je že po treh letih, avgusta 1825, prenehala z delovanjem.⁷⁶ Dobrih deset let je bilo glasbeno šolstvo nato prepuščeno pretežno zasebnim pobudam. Šele leta 1838 je dunajski skladatelj in violinist, oče zgoraj omenjenega Alfreda Jaëlla, Eduard Jaëll (1793–1849), ki je v Trst prišel ok. leta 1821 in najprej uspešno zasebno poučeval, zaprosil mestne oblasti za dovoljenje za odprtje javne glasbene šole. Njegova pobuda je bila sprejeta in šola je ob letni podpori 300 florintov začela delovati v začetku leta 1839, vendar je bil tudi ta poskus precej neuspešen: mestne oblasti so podporo že čez tri leta ukinile, zaradi česar je bil Jaëll prisiljen odpustiti vse učitelje in s poučevanjem nadaljevati sam. Šola je svoja vrata dokončno zaprla decembra 1844, Jaëll pa je zapustil mesto.⁷⁷

Sredi stoletja je prišlo do pomembnih premikov na področju pevskega izobraževanja. Na pobudo Francesca Sinica in ob podpori guvernerja grofa Stadionona je bil namreč po šolskem letu 1843/44 pri vseh ljudskih šolah postopoma uveden pouk zborovskega petja. Sčasoma ga je izvajalo šest učiteljev, ki so poučevali po takrat zelo razširjeni Wilhemovi metodi; v ta namen je Sinico prevedel in priredil tudi *Metodo di canto elementare (Učbenik za osnove petja, 1847)*. Poleg tega je za namen poučevanja poskrbel tudi za nekaj antoloških izdaj zborovskih skladb: *La lira del popolo (Ljudska lira, 1848)*, *Inni sacri e canzoni popolari (Svete himne in ljudske pesmi, 1857)*, *La creazione del mondo (Stvarjenje sveta, 1863)* in *Canzoni popolari (Ljudske pesmi, 1869)*.⁷⁸ Iz zborovskega petja na ljudskih šolah je leta 1844 (prav tako na Sinicovo pobudo in ob Stadionovi podpori) izšla še *Mestna pevska šola (Civica scuola di canto)* za odrasle, v kateri so se šolali pevci, ki so nato peli tako v cerkvenih kot v gledaliških zborih. Leta 1856 sta pokroviteljstvo nad šolo, ki je nato delovala vse do konca prve svetovne vojne, prevzela brata barona Carl Ferdinand in Constantin pl. Reyer.⁷⁹ Do konca prve svetovne vojne je delovala tudi že omenjena *Šola cerkvenega in koncertnega petja*, ki so jo v tem času vodili Luigi Ricci, Francesco Desirò, Giuseppe Rota, Giacomo Zingerle, Andrea Debegnac in Carlo Pains.⁸⁰

Na pobudo Francesca Sinica je bila leta 1853 ustanovljena tudi šola za pouk instrumentov, katere osnovni namen je bil izobraževanje glasbenikov instrumentalistov za popolnitev opernega orkestra in mestnih godb. Na šoli so poučevali violino, violončelo, kontrabas, oboo, klarinet, rog, evfonij, fagot in pozavno;

šolanje je trajalo šest let. Šola se je po razširitvi programa leta 1862 celo preimenovala v *Glasbeni licej (Liceo musicale)*, vendar je zaradi pomanjkanja sredstev že čez dve leti (1864) prenehala delovati.⁸¹ V desetletjih, ki so sledila, je bilo poučevanje instrumentov v Trstu bolj ali manj prepuščeno zasebnim iniciativam posameznikov (pogosto glasbenikov iz opernega orkestra). Med njimi velja izpostaviti Artura Vrama (1860–1938), ki so mu oblasti leta 1887 izdale dovoljenje za ustanovitev zasebne glasbene šole za poučevanje violine (poučevala se je po metodi češkega violinista Otakarja Ševčíka), ki se ji je pozneje pridružil še klavir; Vramov *Glasbeni licej (Liceo musicale)* je deloval do začetka druge svetovne vojne.⁸²

Nov zagon je glasbeno izobraževanje v Trstu doživelo v začetku 20. stoletja, ko so se obnovila prizadevanja za ustanovitev javne glasbene šole, ki bi zagotovila celovit glasbeni pouk. Korak v tej smeri je bil *Tržaški glasbeni licej (Liceo musicale di Trieste)*, ki ga je leta 1903 ustanovil Roberto Catolla (1871–1950); Catollova šola se je leta 1913 združila s *Konservatorijem za glasbo Giuseppe Tartini (Conservatorio di musica Giuseppe Tartini)*, ki je prav tako nastal leta 1903 in ki je bil do leta 1907 prav tako glasbeni licej. Oblasti so ga na pobudo 23 vidnih tržaških glasbenikov ustanovile 7. marca, pouk pa se je pričel s 1. oktobrom. Šola je ponujala nekakšno glasbeno pripravnico z osnovami glasbene teorije in solfeggiom, ki ji je nato sledil študij enega od temeljnih predmetov (kompozicija in glasbenoteoretske discipline, petje, orgle, klavir, harfa, violina, viola, violončelo, kontrabas, flavta in pikolo, oboa in angleški rog, klarinet, fagot, rog in trobenta, pozavna in sorodni instrumenti), ki so ga dopolnjevali stranski (splošna glasbena teorija, glasbeni diktat, harmonija, klavir, gregorijanski koral, orgle, akustika, zgodovina, psihologija in estetika glasbe, italijanski jezik in književnost) in skupinski (orkester, zbor) predmeti. Po začetnem zagonu je že po nekaj mesecih med učitelji prišlo do večjih sporov, zaradi česar so nekateri od njih zapustili licej in že naslednje leto (1904) ustanovili svojo šolo, *Tržaški glasbeni konservatorij (Conservatorio musicale di Trieste)*, ki se je kasneje poimenoval po Giuseppeju Verdiju. Šoli sta se ponovno združili leta 1932.⁸³

V času pred prvo svetovno vojno so svojo profesionalno glasbeno šolo v Trstu ustanovili tudi Slovenci, in sicer je bila na temeljih glasbenopedagoških dejavnosti, ki so se že odvijale v okviru nekaterih društev (predvsem *Pevsko in glasbeno društvo v Trstu*, sokolski pevski zbor in čitalnici v Sv. Jakobu in Škednju)

in po vzoru dogajanja v nekaterih drugih krajih (predvsem Gorica in Ljubljana) leta 1909 ustanovljena tržaška podružnica ljubljanske *Glasbene matice*. Kako je ustanovitev potekala, je opisal skladatelj Vasilij Mirk:

»Jeseni leta 1909. je [Karel] Mahkota zainteresiral važnejše predstavnike slovenske javnosti v Trstu za ustanovitev glasbenega društva po zgledu ljubljanskega in goriškega. [...] Načrt Mahkote so tržaški intelektualni krogi sprejeli z velikim veseljem. Ustanovi naj se »Pevsko in glasbeno društvo v Trstu, podružnica Glasbene Matice v Ljubljani«; društvo naj otvori redno glasbeno šolo in naj goji zborovsko petje in naj mu v to svrhu pristopi kot samostojen corpus sokolski pevski zbor. Tako se je tudi zgodilo.«⁸⁴

Ustanovni zbor novega društva, ki se je torej sprva imenovalo *Pevsko in glasbeno društvo v Trstu, podružnica Glasbene matice v Ljubljani* (formalno se je poimenovanje *Glasbena matica* uveljavilo šele po vojni), je bil 19. oktobra 1909, po glavnih naloge pa so bile domala enake nalogam matičnega društva v Ljubljani: (1) ustanovitev glasbene šole, zbora in orkestra, (2) prirejanje natečajev za nove skladbe, (3) izdajanje glasbenih del, (4) zbiranje in izdajanje ljudske glasbe ter (5) vzpostavitev glasbene knjižnice z notnim arhivom.⁸⁵ V okviru novoustanovljenega društva je takoj začel delovati pevski zbor (vanj so pristopili tudi pevci iz sokolskega zbora in iz pevskega zbora *Glasbenega društva Kolo*), pozneje je bil sestavljen še orkester. Takoj je z delom začela tudi glasbena šola; njen vodja je bil sprva Karel Mahkota (1883–1951), od leta 1908 učitelj na šoli sv. Cirila in Metoda, sicer pa glasbeni organizator, ljubiteljski glasbenik in zborovodja (vodil je sokolski zbor in zbor pri društvu »Kolo«), leta 1911 pa je vodenje prevzel Viktor Šonc (1877–1964).⁸⁶ Do prve svetovne vojne so na šoli poučevali Emil Adamič (klavir), Karel Bibica (violina), Ivan Frischkovitz (violina), Karel Mahkota (teorija, solfeggio, zbor), Vasilij Mirk (klavir), Viktor Šonc (klavir, solopetje), Vilko Šušteršič (violina), Petr Teplý (violina) in Avgust Vašte (klavir).⁸⁷

Sestavni del tržaškega glasbenega življenja sta bila tudi **glasbena trgovina in glasbeno založništvo**, ki sta se razvijala hkrati s skokovito rastjo tržaškega gospodarstva, na njun razvoj pa so ugodno vplivali tudi širši (evropski) premiki v panogi. Prvo pomembnejšo glasbeno trgovino v mestu je na prehodu v 19. stoletje odprl Johann Joachim Braig, ki je med drugim ponujal strune in notni papir,

posebej pa se je specializiral za prodajo glasbil, predvsem violin, ki jih je nabavljajal pri raznih italijanskih izdelovalcih. Prodajal je še knjige in glasbene tiske, s katerimi so ga oskrbovali pretežno nemški založniki. V naslednjih desetletjih je število trgovcev z muzikalijami naraslo, svoje predstavnike so v Trstu imele tudi velike založniške hiše (med drugim Breitkopf & Härtel, Peters in Ricordi), prek katerih so se Tržaçani lahko seznanili z najsodobnejšimi glasbenimi tiski.⁸⁸

V sredini stoletja so bile ustanovljene nekatere založniške hiše, ki so skrbele tudi ali predvsem za izdajo del domaçih, tržaških skladateljev. Leta 1843 je bilo tako ustanovljeno *Tehnično-glasbeno podjetje (Stabilimento tecnico-musicale)*, ki je izdalo antologijo *Strenna musicale (Glasbeno darilo)*, »sestavljeno izključno iz poezije in not tržaških skladateljev in pesnikov«,⁸⁹ ki pa je žal ostala le pri prvi številki. Antologija je ponovno začela izhajati šele leta 1855 (do 1869), in sicer pri založniku Giovanniju Aquariliju; v prvo številko so bila vključena predvsem komorna dela za solistični klavir ali za klavir, glas in še en instrument. Leta 1863 je tržaški založnik Coen začel izdajati štirinajstdnevnik *Musica per tutti (Glasba za vse)* na štirih straneh: ob naslovnici naj bi glasbeni časopis na treh straneh prinašal (pretežno klavirske) skladbe, v primeru kompozicij daljše dolžine pa bi združili dve številki. Dela tržaških skladateljev so bila objavljena še v zbirki *Album Musicale di Trieste (Tržaški glasbeni album)*, ki je leta 1876 izšla v Leipzigu.⁹⁰

Od založnikov, dejavnih na prehodu v 20. stoletje, nedvomno izstopa Carlo Schmidl (1859–1943), mož mnogih zanimanj, ki je pomembno vplival na tržaško glasbeno življenje; svojo založbo in trgovino z muzikalijami je odprl leta 1889. Leta 1922 je svoje bogate zbirke knjig, opernih libretov, partitur, glasbil, avtografov, portretov, skic in scenarijev podaril tržaški občini, ki je k temu dodala še fonde arhiva *Obçinskega gledališãa Giuseppe Verdi* (od 1801) in vse skupaj zaupala v hrambo leta 1924 ustanovljenemu *Gledališkemu muzeju Carlo Schmidl (Museo teatrale Carlo Schmidl)*, ki je zbirko vseskozi dopolnjeval in ki še danes skrbi, da se ohranja védenje o tržaški glasbi in glasbenem življenju.⁹¹

* * *

Çeprav bistveno manjša in v gospodarskem pogledu bistveno manj pomembna od bližnjega Trsta, je bila tudi Gorica kot glavno mesto deæele Goriške, ki ji je bila sredi 18. stoletja priključena še Gradiška, že vsaj od konca srednjega

veka eno od pomembnejših regionalnih upravnih, gospodarskih, cerkvenih in kulturnih središč na Slovenskem. V 19. stoletju je tudi mesto ob Soči doživljalo stabilen gospodarski vzpon, ki je vrh dosegel leta 1906 z dograditvijo bohinjske železniške proge med Beljakom in Trstom. Gospodarskemu razvoju so tesno sledili demografski premiki, saj se je prebivalstvo od sredine stoletja potrojilo in je v času pred prvo svetovno vojno doseglo dobrih 30.000 ljudi.

Podobno kot Trst se je tudi Gorica do začetka 20. stoletja izoblikovala v večnacionalno mesto, v katerem so bili najštevilnejše zastopani Italijani (s Furlani), Slovenci in Nemci, kar je nato pomembno opredeljevalo tudi njen kulturni razvoj. Razmerja med tremi narodi so bila sicer nekoliko drugačna kot v Trstu: do zadnjega ljudskega štetja v avstro-ogrski monarhiji (1910) se je slovensko prebivalstvo močno okrepilo in se po nekaterih predvidevanjih po številu precej približalo Italijanom (obojih naj bi bilo po ok. 12.000), medtem ko so bili Nemci v izraziti manjšini (ok. 3250).⁹² O pomembnem deležu Slovencev in njihovi vidni vlogi v mestnem življenju med drugim pričajo mnogi časopisni zapisi,⁹³ o velikem kulturnem pomenu Gorice za Slovence pa dejstvo, da je bila prav tu – ob slovenskem moškem in ženskem učiteljskišču – leta 1913 ustanovljena edina slovenska državna gimnazija pred prvo svetovno vojno.

Čeprav v manjšem obsegu kot v Trstu, so se tudi v Gorici **operne predstave** redno uprizarjale že v drugi polovici 18. stoletja. Prvo gledališče je bilo postavljeno leta 1740 pod pokroviteljstvom plemiča Giacoma Bandeua, zaradi česar je dobilo ime *Gledališče Bandeu (Teatro Bandeu)*. Gledališka stavba je leta 1779 pogorela, vendar je Giacomov sin Filippo Bandeu že čez dve leti postavil novo (sprejela je med 350 in 400 obiskovalcev), država pa mu je ob tem za naslednjih 30 let podelila izključni privilegij za prirejanje javnih predstav. Do začetka 19. stoletja je bilo operno gledališče v Gorici tako v domeni zasebne, plemiške pobude, glasbeno-scenske predstave pa so se uprizarjale predvsem v predpustnem in spomladanskem času, redkeje tudi v poletni in jesenski sezoni. Operne družine, ki so v mesto prihajale tako iz avstrijskih (npr. Dunaj, Gradec, Celovec) kot severnoitalijanskih središč (npr. Benetke, Bologna), so na odru *Gledališča Bandeu* uprizarjale tudi glasbeno-scenska dela nekaterih vidnejših skladateljev časa (Johann Adolf Hasse, Baldassare Galuppi, Giovanni Battista Pergolesi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri idr.). Ob gostujočih glasbenikih so si pot na oder goriškega gledališča vse bolj utirali

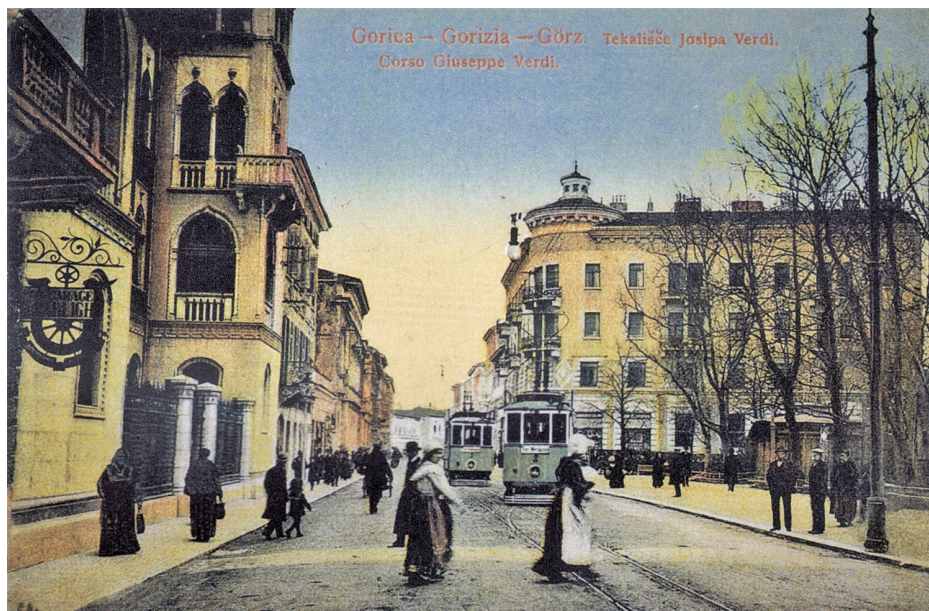
domači instrumentalisti: v 80. letih 18. stoletja sta bila stalno zaposlena čembalist in glasbeni direktor (*maestro al cembalo e direttore della musica*) ter prvi violinist in dirigent (*primo violino e direttore dell'orchestra*), ki sta bila oba aktivna tudi v stolnični kapeli. Za potrebe glasbeno-scenskih uprizoritev je gledališče angažiralo tudi glasbeni ansambel, ki je obsegal vsaj osem violin in po dve violi, kontrabasa, rogova, oboi, klarineta in fagota ter se je po potrebi lahko dopolnjeval še s člani mestne godbe (*banda civica*) in *Goriške filharmonične družbe* (*Società filarmonica di Gorizia*).⁹⁴

Viharen Napoleonov čas je na prehodu v 19. stoletje prinesel spremembe tudi v delovanju goriškega gledališča. Po letu 1797, ko so v mesto prišle francoske čete, so se predstave z redkimi izjemami prenehale uprizarjati, gledališka stavba pa je po smrti Filippa Bandeua (1796) zamenjala več lastnikov, vse dokler ni leta 1810 prešla v roke skupine družbenikov, ki so imeli že pred tem zakupljeno večino lož; s tem je gledališče, ki je bilo ob tej priložnosti tudi deloma obnovljeno in preimenovno v *Družbeno gledališče* (*Teatro di Società*), dejansko postalo javno. Že v letu pred tem je po nastanku Ilirskih provinc namreč prišlo tudi do spremembe v upravljanju: ustanovljena je bila tričlanska gledališka uprava, katere naloga je bila med drugim ta, da se je z intendantom dogovorila o višini sredstev, ki naj jih lastniki lož prispevajo v poseben gledališki fond, »iz katerega bodo plačane družbe komedijantov (*compagnie comiche*), ki bodo dvakrat letno prihajale v Gorico«. ⁹⁵ Gledališki orkester se je v tem času oblikoval priložnostno, tako iz domačih kot iz tujih glasbenikov, na repertoarju pa so prevladali komični in lahkotnejši žanri, kot sta farsa in *Singspiel*.⁹⁶

Način upravljanja gledališča z javno gledališko upravo in posebnim gledališkim fondom se je ohranil tudi po obnovitvi avstrijske oblasti in je bil leta 1818 najprej potrjen s posebnim razglasom in nato leta 1821 zapisan še v statut. V slednjem je bilo med drugim določeno, da si mora gledališka uprava prizadevati, »da bo gledališče dobre predstave vsako leto izvajalo vsaj v treh sezonah«. ⁹⁷ Stabilno delovanje gledališča z rednimi uprizoritvami se je v polni meri obnovilo v 30. letih, pri čemer so predstave tudi v predmarčnih desetletjih še naprej prirejale gostujoče gledališke skupine. Posebej pogosto je v Gorici gostovala gledališka skupina iz videmskega gledališča, ki je glasbeno-scenska dela uprizarjala predvsem v poletni sezoni, ko je konec avgusta v mestu potekal sejem sv. Jerneja. Zdi se, da je k uspešnejšim in pogostejšim uprizoritvam oper v 30. in

40. letih veliko pripomoglo tudi delovanje glasbene šole pri *Društvu prijateljev filharmonikov* (*Società degli amici filarmonici*), ki je izobrazila dovolj dobrih domačih glasbenikov, da je mogel biti postavljen ustrezen gledališki orkester, ki so ga sicer še vedno pogosto popolnjevali tako s člani mestne godbe kot s tujimi instrumentalisti, ki so v mesto prišli z gledališkimi družinami ali iz okoliških središč (predvsem Videm in Trst). V pogledu repertoarja je tudi goriško gledališče sledilo sočasnim modnim trendom: leta 1823 je bila prvič postavljena prva od številnih uprizoritev Rossinijevih oper, ki so jim v času do sredine stoletja sledile še uprizoritve Donizettijevih, Bellinijevih in zgodnjih Verdijevih del. Leta 1844 je gledališče obiskal cesar Ferdinand I.⁹⁸

V drugo polovico stoletja je *Družbeno gledališče* vstopilo z nekajletnim zaprtjem, saj je med letoma 1852 in 1856 potekala obnova gledališke stavbe, v okviru katere je bila med drugim urejena galerija, s čimer se je število obiskovalcev, ki so lahko spremljali predstave, pomembno povečalo. Uprizarjanje obsežnejših glasbeno-scenskih del je bilo nato vse do prve svetovne vojne podobno nestabilno kot v prvi polovici stoletja: bila so obdobja, ko so se uprizarjala redno, bile pa so tudi sezone, ko tovrstnih uprizoritev ni bilo. Da bi zagotovile čim bolj stabilno delovanje gledališča ter da bi se mogel oblikovati kakovosten in popoln orkester (umanjkanje le-tega je pri postavljanju glasbeno-scenskih predstav predstavljalo eno največjih ovir), so mestne oblasti v 60. letih v delovanje gledališča vpeljale nekatere organizacijske spremembe, med drugim tesnejšo povezavo z glasbeno šolo. Toda domačih instrumentalistov v 60. in 70. letih kljub temu ni bilo dovolj, zaradi česar so jim na pomoč običajno priskočili kolegi iz Vidma in Trsta; orkester je v tem času obsegal 3 prve in 3 druge violine, 2 violi, 2 kontrabasa, 1 flavto, 2 klarineta, 1 fagot, 2 trobenti, 2 roga, 1 pozavno in timpane. Ob koncu 70. in v začetku 80. let so k rednejšemu uprizarjanju večjih glasbeno-scenskih predstav nato pripomogli predvsem nekateri aktivnejši posamezniki, predvsem Gaetano Mugnone in Pier Adolfo Tirindelli. Oba sta v Gorico prišla, ker sta bila izbrana na razpisu za učitelja v javni glasbeni šoli, med njunimi obveznostmi pa je bilo tudi sodelovanje z mestnim gledališčam. Mugnone je tako leta 1877 postal prvi stalni dirigent gledališkega orkestra, Tirindelli pa leto pozneje njegov koncertni mojster in solist v opernih predstavah. Kljub tovrstnim premikom v organizacijskem delovanju so tudi v desetletjih po prenovi gledališke stavbe v



SLIKA 5.4 Trgovski dom, Gorica (osebni arhiv Aleš Nagode).

50. letih jedro repertoarja sestavljali predvsem lahkotnejši in komični žanri, od izvedb obsežnejših glasbeno-scenskih del pa so bile ob skladbah nekaterih manj vidnih avtorjev v ospredju še naprej predvsem Verdijeve, pa tudi Donizettijeve in Rossinijeve opere.⁹⁹

Čeprav ne tako močno kot bližnji Trst in nekatera druga večja središča, je ob koncu stoletja val nacionalizma zajel tudi Gorico. Po smrti Giuseppeja Verdija, ki je bil tudi ena vidnejših ikon italijanskega nacionalnega gibanja, je bil novembra 1901 v gledališki avli postavljen skladateljev doprski kip, gledališče pa je prevzelo tudi njegovo ime (*Teatro Verdi*), kar je bilo sicer formalno določeno šele v povojnih letih. Do začetka vojne je gledališče, ki je bilo tik pred koncem stoletja ponovno obnovljeno, sicer še naprej delovalo v ustaljenih okvirih: uprizarjale so se uspešnejše predstave italijanskih in nekaterih drugih evropskih skladateljev (ob že navedenih tudi Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Massenet, Gounod, Bizet), od katerih velja izpostaviti Wagnerjevega *Lohengrina* (1905) in Mascagni-jevo *Amica* (*Prijateljica*, 1908), ki jo je dirigiral skladatelj sam. Od lahkotnejših žanrov je izstopala predvsem opereta, ki se je v Gorici pogosteje uprizarjala od

začetka 70. let; na prelomu stoletja so bila med najbolj priljubljenimi Straußova, Suppéjeva in Lehárjeva dela.¹⁰⁰

V drugi polovici stoletja so ob *Družbenem gledališču* pomembna postala tudi nekatera druga prizorišča v mestu, predvsem dve odprti dnevni gledališči, ki sta bili postavljeni na pobudo Giuseppeja Perca in Antonia Taboia ter postavitev katerih je predvsem odražala želje meščanov po predstavah lahkotnejših in zabavnejših žanrov, kot je bil denimo *vaudeville*.¹⁰¹

Privilegij, ki ga je za prirejanje javnih predstav od države prejel Filippo Bandeu, je vključeval tudi prirejanje **plesov**. Deželni stanovi so plesnega mojstra sicer plačevali že od začetka 18. stoletja, po izgradnji gledališke stavbe pa so se plesi prirejali prav tam in od sredine stoletja prispevali pomemben delež prihodkov v gledališko blagajno. Sčasoma se je ob plemičih na plesnem parketu lahko zavrtelo tudi vse več meščanov in udeležba na plesih je postala tako množična, da so cerkvene in posvetne oblasti uvedle nadzor nad prireditvami, s pojasnilom, da se plešejo tudi tako nemoralni plesi, »kot denimo ples, ki mu pravijo *Walzen*, in njemu podobni, ki so v nasprotju s krščansko držo in poštenostjo«. ¹⁰² Plesi so se v gledališču prirejali tudi v letih po francoski zasedbi mesta leta 1797, ko predstav ni bilo; v ta namen je nekaj časa deloval tudi poseben *Orkester za javne plesse (Orchestra per Balli pubblici)*, sestavljen iz 5 violin, 2 kontrabasov, 2 rogov in 1 flavte. Orkester je za ples igral vso noč, od pol enajstih zvečer do petih zjutraj.¹⁰³ Izključni privilegij za prirejanje plesov v karnevalskem času je gledališče ohranilo tudi s statutom, sprejetim leta 1821,¹⁰⁴ posebno pozornost pa so plesu posvetili tudi ob organizacijskih spremembah v 60. letih, ko so se med drugim plesali valček, kadrilja, francoska polka, mazurka, škotska (*schottisch*) in varšavska (*varsovienne*).¹⁰⁵

Tako kot za glasbeno-gledališke uprizoritve so tudi za goriško **koncertno življenje** do preloma v 19. stoletje skrbele predvsem pomembnejše plemiške družine; koncerti (akademije), ki so jih prirejale, so bili povsem zasebne narave ali vsaj deloma odprti tudi za javnost. Od plemiških institucij, ki so ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja v Gorici prirejale tudi glasbene dogodke, velja najpej omeniti nekakšno podružnico rimske *Arkadijske akademije (Accademia dell'Arcadia)*, ki je bila leta 1780 ustanovljena na pobudo literata Giuseppeja Collettija in katere član je bil nekaj časa tudi Lorenzo Da Ponte; delovala je do Collettijevega odhoda iz mesta leta 1784. Leta 1795 je bil nato ustanovljen *Plemiški*

kazino (Casino dei nobili), ki je med svoje člane sprejel le tiste plemiče, ki so plemiški naziv imeli vsaj 15 let, in ki so ga po prihodu v mesto ukinili Francozi. Bistveno bolj odprta je bila leta 1798 ustanovljena *Goriška filharmonična družba*, ki je v svoje vrste sprejela »vse uglajene, omikane in poštene osebe kateregakoli stanu«, ki so si prizadevale za »pošteno razvedrilo in čisti glasbeni užitek«. ¹⁰⁶

V začetku 19. stoletja so pomembno spodbudo goriškemu koncertnemu življenju dali nekateri češki glasbeniki, ki so v tem času delovali v mestu. Od njih izstopajo predvsem František Josef Benedikt Dusík (1765–po 1817), ¹⁰⁷ Wenzel Wratny (?–ok. 1810) in Franz Xaver Kubik (1772–1848). Ob njihovih skladbah in skladbah nekaterih drugih sodobnikov ¹⁰⁸ se je v letih po obnovitvi avstrijske oblasti recepcija klasicizma med drugim odražala tudi v izvedbah Mozartovih in Haydnovih del, prva znana izvedba Beethovnovе skladbe pa je iz leta 1827. ¹⁰⁹

Osrednji koncertni prizorišči v mestu v predmarčnih desetletjih sta bili gledališče in dvorana glasbene šole. Ob že omenjenih čeških glasbenikih so nastopali tako domači (npr. violinist in Tartinijev učenec Ignazio Gobbi in klarinetist Giovanni Keija, Antonio Gracco in učenci glasbene šole) kot gostujoči glasbeniki, ki so v Gorico pogosto prihajali iz bližnjega Trsta (npr. violinisti Alessandro in Giuseppe Scaramelli in Domenico Nardi iz tržaškega gledališča), v nekoliko manjši meri pa tudi iz bolj oddaljenih krajev (npr. violinist Antonio Bazzini iz Brescie, flavtist Giulio Briccialdi iz Gradca, Pietro Singer, častni član *Glasbenega društva [Musikverein]* iz Gradca). Koncerte, na katerih so se pogosto izmenjevale instrumentalne in vokalne skladbe (npr. odlomki iz priljubljenih oper), so prirejali tudi dirigenti in pevci gostujočih opernih skupin (npr. dirigent Antonio Cammera, tenorist Giuseppe Zaboli, sopranistka Giuseppina Leno). ¹¹⁰

Gostujoči glasbeniki so koncerte v Gorici prirejali tudi v drugi polovici stoletja in v času pred prvo svetovno vojno. Tudi v tem času so v mesto pogosteje prihajali instrumentalisti in zasedbe iz bližnjega Trsta, denimo orkester tržaške opere (npr. 1851), zakonca Busoni (1870) in njun sin Feruccio, violinist Julius Heller in pianist Eduard Bix (70. in 80. leta). Poleg njih so pomembnejša gostovanja v mestu izpeljali še pevci Anetta Corradori in Adelaide Polani (1850), slepi mandolinist Giovanni Vailati iz Creme (1854), danski violončelist Christian Kellermann (1857), kontrabasist Giovanni Bottesini iz Cremona (70. leta), ksilofonist Umberto Crispini, pevec Remigio Bertolini, pianistka Rita Libretani, violinistka Teresina Tua (80. leta); pogosto so tudi ti gostujoči glasbeniki v

okviru svojih turnej v mesto prišli po gostovanju v Trstu ali pred tem. Od prireditvev domačih glasbenikov posebej izstopa koncert, prirejen po Rossinijevi smrti (nov. 1868, koncert je bil prirejen 1869), na katerem so sodelovali tako poklicni glasbeniki iz gledališča in mestne godbe kot glasbeni ljubitelji. Goriški glasbeniki – tako profesionalni, ki so delovali v goriških glasbenih institucijah (npr. v gledališču, stolnični kapeli, glasbeni šoli), kot ljubiteljski – so sicer koncerte v desetletjih pred prvo svetovno vojno pogosto prirejali. V pogledu repertoarja so tako koncerti domačih kot gostujočih glasbenikov poskušali slediti sočasnim evropskim glasbenim trendom, s poudarjenim zanimanjem za solistična in instrumentalna virtuoza dela.¹¹¹ Ob skladbah tujih skladateljev so bila na koncertne sporede pogosto uvrščena tudi dela domačih avtorjev. Najvidnejša skladateljka, ki sta delovala v mestu na prelomu stoletja, sta bila Alfredo Lucarini (po rodu iz Toskane) in Augusto Cesare Seghizzi (1873–1933, rojen v Bujah).¹¹²

Pomembno vlogo pri organizaciji goriškega koncertnega življenja so imela **glasbena društva**, ki so v večjem številu nastajala z uveljavitvijo ustavnih sprememb po letu 1848, v manjši meri pa so delovala že v prvi polovici stoletja. Že leta 1783 so se oblikovali prvi zametki *Mestne godbe (Banda civica)*, ki je nato imela pomembno vlogo v glasbenem življenju mesta vse 19. stoletje. Godbeniki so že v prvi polovici stoletja igrali tako na samostojnih koncertih kot v okviru gledaliških predstav, pomemben mejnik v društvenem delovanju pa so leta 1848 postavila *Regolamento per il Corpo Civico di Gorizia (Pravila za goriško mestno godbo)*. Ta so med drugim določala, da bo godbo ob pomoči vodje tolkalne sekcije (*capo-tamburo*) in nadzornega uradnika (*ufficiale sorvegliante*) vodil kapelnik (*maestro di cappella*), za njeno poglobitveno nalogo pa je bilo določeno »nemudoma sodelovati ob vseh cerkvenih in civilnih priložnostih točno ob uri, ki bo določena«. ¹¹³ Godba pa ni igrala le na javnih prireditvah, temveč tudi na zasebnih dogodkih, npr. na pogrebih, ob večernih družabnostih ali na ljudskih veseljih.¹¹⁴

Iz leta 1823 je ohranjen osnutek statuta *Društva prijateljev filharmonikov*, za katero ni povsem jasno, če je nastalo povsem na novo ali pa je bilo morda naslednik že omenjene *Goriške filharmonične družbe*. Društvo je tako za svoje člane kot zunanje obiskovalce prirejalo večinoma koncerte in ples; iz leta 1835 imamo tudi poročila o obstoju društvenega orkestra, ki so ga sicer sestavljali glasbeniki, ki so prvenstveno delovali v drugih goriških institucijah. V okviru

društva je delovala tudi glasbena šola. Ob *Društvu prijateljev filharmonikov* je od leta 1832 v Gorici nekaj let deloval tudi *Filharmonično-dramatični institut (Istituto filarmonico-drammatico)*, statut katerega je predvideval dve sekciji, glasbeno in dramsko; svoje glasbene večere je Institut prirejal v *Družbenem gledališču*. Od ostalih društev, ki so delovala v prvi polovici 19. stoletja, kaže izpostaviti še *Družbeni kazino (Casino di Società)*, v katerega sta se leta 1837 združila že omenjeni *Plemiški kazino* in *Mestni kazino (Casino civico, 1831)* in ki je za svoje člane med drugim prirejal koncerte in plese.¹¹⁵

Delovanje društev, ki so nastala v drugi polovici 19. stoletja, je bilo v mnogih pogledih povezano tudi z naraščajočimi zahtevami in potrebami nacionalnih gibanj, kljub poskusom oblasti, da bi tovrstne aktivnosti omejile. Kot nacionalno bolj nevtralni so se kazali le *Gledališki kazino (Casino del teatro, 1863)*, ki je prirejal tudi plese, *Kazino Sloga (Casino Concordia, 1861)*, imenovan tudi *Nemški kazino (Casino tedesco)*, ki je za člane organiziral tako koncerte kot plese, in *Hotelski kazino (Casino di cura, 1888)*, ki je skrbel domala izključno za turiste.¹¹⁶

Od italijanskih društev, ki so delovala tudi na glasbenem področju, velja najprej izpostaviti leta 1868 ustanovljeno *Gimnastično, sabljaško in pevsko društvo (Società di ginnastica, scherma e canto)*, katerega namen je bil izobraževati mlade v vseh treh disciplinah; zaradi prevelikega izkazovanja (italijanskih) patriotskih čustev je bilo društvo še istega leta razpuščeno. Hkrati (novembra 1868) je bilo ustanovljeno novo *Gimnastično društvo (Società di ginnastica)*, v okviru katerega je delovala tudi glasbena sekcija, ki je takoj začela s prirejanjem glasbenih dogodkov. A tudi to društvo je bilo leta 1879 razpuščeno in nastalo je *Goriško glasbeno, dramsko in gimnastično združenje (Associazione goriziana di musica, drammatica e ginnastica)*, ki je bilo aktivno do leta 1889, ko se je preoblikovalo v *Goriško gimnastično zvezo (Unione ginnastica goriziana)*, v okviru katere sta delovala tudi zbor in manjši orkester.¹¹⁷

V gostilni *Stella d'oro* na Trgu sv. Antona se je 25. februarja 1872 prvič zbral pripravljalni odbor za ustanovitev *Goriškega filharmonično-dramatičnega društva (Società filarmonico-drammatica goriziana)*, 7. marca pa so oblasti že potrdile društveni statut, v katerem je bilo med drugim jasno zapisano, da se pri vseh društvenih aktivnostih uporablja izključno italijanski jezik; v okviru društva je posebno uspešno deloval zbor. Od italijanskih društev, ki so prirejala pomembnejše glasbene dogodke, velja izpostaviti še *Družinsko glasbeno in dramatično*

društvo (*Società familiare di musica e drammatica*, 1882) ter *Čitalnico* (*Gabinetto di lettura*, 1873), ki je delovala na enak način kot slovenske čitalnice (med drugim je v *Družbenem gledališču* prirejala glasbene in plesne večere, pa tudi razne politično obarvane manifestacije, na katerih je bila prisotna tudi glasba). Glasbene večere, predvsem pa družabne večere s plesom so na prelomu stoletja med drugim prirejali še *Društvo fantazija* (*Circolo fantasia*, 1889), *Društvo Terpsihora* (*Circolo Tersicore*, 1899), *Društvo Apolon* (*Circolo Apollo*, 1898), v okviru katerega so delovali zbor, tamburaška skupina in orkester, ter *Zveza furlanske mladine* (*Lega della gioventù friulana*, 1897), ki je bila sicer zaradi motenja javnega reda in miru že naslednje leto razpuščena.¹¹⁸

Leto 1848 je dalo odločilen zagon tudi nastanku **društev med goriškimi Slovenci**. Že kmalu po začetku revolucije je bilo 15. aprila ustanovljeno *Slavjansko bralno društvo*, katerega namen je bil v prvi vrsti »slavjanski živelj povzdigniti po organiški poti samoizobraževanja in podučjenja s slavjanskim jezikom in slovstvom«. ¹¹⁹ Društvo, ki je očitno imelo širši slovanski značaj, je ob pouku slovenskega, češkega in hrvaškega jezika skrbelo tudi za petje in deklamiranje; delovalo je dve leti, do maja 1850.¹²⁰

Po desetletnem premoru v času obnovitve absolutizma se je tudi kulturno delovanje goriških Slovencev v 60. letih obnovilo v čitalnicah. V Gorici je bila čitalnica ustanovljena jeseni 1862. Delovala je v hiši *Stabile* na trgu Travniki, kjer je od leta 1863 redno prirejala *bésede*, na katerih so sodelovali tako domači pevci (najverjetneje iz cerkvenega zbora) kot gostujoči pevski zbori z goriškega podeželja. Svoj lastni zbor je čitalnica najverjetneje ustanovila leta 1864, ko je v mesto kot učitelj prišel Anton Hribar (1839–1887), s katerim je slovenska zborovska dejavnost v Gorici doživela pomemben vzpon; po Hribarjevi smrti je vodstvo zbora prevzel Ivan Mercina (1851–1940).¹²¹ Ob zboru v čitalnici je že v 60. letih goriško zborovsko krajino pomembno sooblikoval tudi gimnazijski dijaški pevski zbor, ki ga je sprva prav tako vodil Hribar, nato pa zborovodja in skladatelj Josip Kocjančič (1849–1878).¹²²

Čitalniški in šolski okviri so kmalu postali preozki za vse večji razmah slovenskega zborovskega petja in leta 1875 je bilo na pobudo Hribarja in Kocjančiča, ki se jima je nato pridružil še skladatelj Avgust Armin Leban (1847–1879), ustanovljeno *Pevsko društvo Slavec*, v katerem so sodelovali pevci z vse Goriške. Njegov glavni namen je bil kakovostni razvoj slovenskega petja, ena od pomembnejših

nalog pa naj bi bila tudi izdajanje glasbenih del, s čimer bi spodbujali primorske skladatelje k ustvarjanju. Pravila društva so bila potrjena 1. julija, prvi javni nastop pa je bil 30. decembra 1875; zborovodja društvenega zbora je postal Hribar, njegov namestnik pa Leban. Delo društva, ki je bilo nedvomno zelo ambiciozno zastavljeno, je s smrtjo Kocijančiča (1878) in Lebana (1879) že po nekaj letih doživelo precejšen upad in društveni zbor je prenehal z delovanjem.¹²³

Naslednjo veliko prelomnico za slovensko glasbeno življenje v Gorici je pomenila šele ustanovitev *Pevskega in glasbenega društva*, ki je po vzoru ljubljanske *Glasbene matice* nastalo leta 1900. Njegov pobudnik in nato tudi prvi predsednik, znani pravnik in politik Henrik Tuma, je v spomnih zapisal, da si je za ustanovitev društva prizadeval, ker ob skromnem delovanju čitalniškega zbora »za večje reprezentativne nastope [...] ni bilo zbora, in tudi ni bilo šole za naraščaj in povzdigo ravni« in ker mu »je boljše petje manjkalo«. ¹²⁴ Da je imelo društvo poleg tega tudi jasno poudarjen narodni značaj, je razvidno iz nalog, kot so bile opredeljene leta 1902: »(1) vzbuditi Slovence k skupnemu, organiziranemu in rednemu zbiranju v pevske zборе, (2) skrbeti za vzgojo mladega naraščaja v glasbeni šoli, (3) prirejati in organizirati koncerte *Pevskega in glasbenega društva* in vabiti tuje glasbenike, izključno Slované«. ¹²⁵

Po začetnih finančnih in prostorskih težavah v Berzinijevi hiši (v kateri je delovala tudi čitalnica) je društvo dobilo boljše pogoje za svoje delo leta 1904, ob preselitvi v novozgrajeni *Trgovski dom*. Le-ta je imel za goriške Slovence enak pomen kot nemara bolj znani *Narodni dom* za tržaške: bil je njihovo kulturno in gospodarsko središče ter hkrati simbol slovenske prisotnosti v mestu. Prav tako kot tržaškega je tudi goriški dom projektiral arhitekt Maks Fabiani in veljal je za eno najbolj reprezentativnih stavb v Gorici, pravzaprav mesto v malem: ob *Pevskem in glasbenem društvu* so v njem svoj sedež dobile še nekatere gospodarske družbe in odvetniške pisarne, tu so bile trgovina, restavracija, banka in celo stanovanja – in tu je bila nenazadnje tudi nova gledališka in koncertna dvorana, ki je mogla zadovoljiti potrebe slovenskih kulturnikov. ¹²⁶ Pomembna mejnika v organizacijskem delovanju *Pevskega in glasbenega društva* sta se nato zgodila še leta 1907, ko je društvo pridobilo status javne ustanove in s tem tudi državno finančno podporo, in zlasti leta 1908, ko je postalo podružnica *Glasbene matice* v Ljubljani, kar se je odrazilo tudi v imenu: *Pevsko in glasbeno društvo v Gorici – podružnica Ljubljanske Glasbene matice*. ¹²⁷

Temeljna stebra društvenega delovanja sta bila glasbeno izobraževanje (gl. spodaj) in zborovsko petje. Pevski zbor je začel delovati že leta 1901 (sprva kot moški zbor, do konca leta pa tudi v ženski in mešani zasedbi), vendar so njegovo delovanje ob pomanjkanju ustreznih prostorov v prvih letih precej ovirala tudi (politično osnovana) trenja med (liberalnim) vodstvom društva in (konservativnim) vodstvom goriške čitalnice. Kljub temu so pevci zaradi ustreznega strokovnega vodstva hitro dosegli visoko poustvarjalno raven. Zbor je na Tumovo vabilo najprej prevzel Francè Stelè (1855–1924), tenorist iz ljubljanske stolnice, ki pa je v Gorici ostal le dobro leto. Že čez nekaj mesecev ga je (prav tako na Tumovo povabilo) nadomestil češki glasbenik, diplomant praškega konservatorija Josef Michl (1879–1959), ki je zbor nato vodil do začetka prve svetovne vojne. Pod Michlovim vodstvom so bili na program ob slovenskih uvrščeni predvsem češki in nekateri drugi slovanski skladatelji; pevci so se vsaj dva- do trikrat letno predstavili na samostojnih koncertih. V sodelovanju z instrumentalnimi zasedbami društvene glasbene šole in vojaškim orkestrom so na oder uspeli postaviti tudi nekatera obsežnejša dela, kot sta bili izvedbi komične opere enodejanke *V vodnjaku* češkega skladatelja Viléma Blodeka in Dvořákovke *Stabat mater* leta 1906 ter izvedba Dvořákovega *Te deum* leta 1907. Na programe koncertov *Pevskega in glasbenega društva* so bili ob zborovskih točkah uvrščeni še samospevi (tudi Michlovi) in instrumentalna dela (tako solistična in komorna kot orkestrska); društvo je prirejalo tudi plese.¹²⁸

V začetku 20. stoletja je bilo *Pevsko in glasbeno društvo* nedvomno osrednja in edina vsaj do neke mere profesionalna glasbena institucija goriških Slovencev. Ob njegovem delovanju velja izpostaviti predvsem glasbeno udejstvovanje goriških dijakov, gimnazijcev in učiteljiščnikov. V letih pred prvo svetovno vojno so gimnazijci oblikovali tamburaški orkester in predvsem moški zbor, katerega vodstvo je leta 1910 prevzel Michl in ga za dve leti prenesel pod okrilje društvene glasbene šole; leta 1913 je nato vodstvo zbora prevzel Marij Kogoj. Od leta 1905 so svoj mešani pevski zbor in orkester organizirali tudi goriški dijaki slovenskega koprškega učiteljišča, ki se je nato leta 1909 preselilo v Gorico. Leta 1912 je učiteljski zbor štel 30 pevcev, orkester pa 18 instrumentalistov; oba ansambla sta do prve svetovne vojne delovala povsem ljubiteljsko, saj so ju vodili dijaki sami.¹²⁹

Ob številnih prireditvah, ki so jih goriške plemiške družine vse od njegove ustanovitve prirejale v osrednjem goriškem gledališču, in ob siceršnji pomembni

vpetosti plemičev v mestno glasbeno življenje je bilo posebej živahno tudi njihovo **domače muziciranje**, o čemer med drugim pričajo posvetila na mnogih ohranjenih partiturah. Od plemiških družin, katerih zasebni saloni so posebej pogosto gostili glasbene dogodke, izstopajo nekatere vidnejše goriške rodbine, kot so Attems, Coronini in Codelli, po letu 1836 pa je med pomembnejšimi tudi salon francoske dinastije Burbonov, ki je svoje zatočišče našla prav v Gorici.¹³⁰

Leta 1751 je Gorica postala središče novoustanovljene nadškofije, kar je dalo pomembno spodbudo tudi razvoju **cerkvene glasbe**. Njeno najpomembnejše središče je bila nedvomno stolna cerkev, kjer je mojster Gaetano Antonio Callido (1727–1813) leta 1776 postavil nove orgle. Glasbeno delovanje stolne kapele je bilo sicer že v drugi polovici 18. stoletja tesno povezano z gledališčem, saj so bili v obeh ustanovah zaposleni pretežno isti glasbeniki. Tako je bil denimo že omenjeni skladatelj in violinist, Tartinijev učenec Ignazio Gobbi (1742–po 1830), hkrati prvi violinist v stolnici in v gledališkem orkestru.¹³¹

V prvi polovici 19. stoletja je stolna kapela spletla tesne vezi z javno glasbeno šolo, ki je vse od ustanovitve izobraževala instrumentaliste in pevce tudi za potrebe bogoslužja. Ker je šola finančno podpirala tudi nadškofija, so morali učitelji ob učiteljskem delu opravljati še delo cerkvenega zborovodje in organista. Leta 1842 je tako hkrati z nastopom na mesto učitelja v javni glasbeni šoli organist postal Johann Schreiber (1801–1879), kot učitelj pa je deloval tudi vodja kapele, že omenjeni Franz Xaver Kubik. Leta 1848 je mesto vodje kapele prevzel Franz Pirz (?–1878), ki je Kubika pri bogoslužju v stolnici že občasno nadomeščal kot vodja orkestra. V času njegovega vodstva je v začetku 70. let prišlo tudi do nezadovoljstva med orkestrskimi glasbeniki. Orkester je bil namreč v okviru liturgičnega leta precej aktiven, saj je sodeloval pri 33 bogoslužjih, instrumentalisti pa so prihajali večinoma iz vrst učiteljev in učencev glasbene šole ter za igranje v orkestru niso bili plačani, zaradi česar so nekateri od njih začeli zapuščati svoja mesta. V dogovoru z lokalnimi oblastmi so težave poskušali rešiti tako, da so glasbenike v 80. letih začeli plačevati.¹³²

Leta 1878 je Pirza kot vodja kapele za nekaj let nasledil neapeljski skladatelj Gaetano Mugnone, zatem pa je bil leta 1881 na to mesto imenovan Corrado Bartolomeo Cartocci (1839–1911). O organizaciji in delovanju kapele pod njegovim vodstvom priča dokument *Prospetto delle messe e funzioni di obbligo pel maestro di cappella della Chiesa Metropolitana (Pregled maš in dolžnosti vodje kapele*

metropolitanske cerkve), ki je nastal v 80. letih. Pravila določajo, da mora orkester igrati pri štirinajstih mašah ob pomembnejših praznikih (*di I Classe*), poleg tega pa še ob dvajsetih nekoliko manj pomembnih mašah (*di II Classe*), od katerih so bile mnoge na isti dan kot tiste iz prve kategorije. Vodja kapele je moral poleg tega poskrbeti še za štirinajst zborovskih maš (*messe corali*), ki so jih spremljale samo orgle, posebej pa je bil plačan še za pripravo osemnajstih maš ob posebnih priložnostih (za cesarja, pokojnike raznih bratovščin, obrtne organizacije ipd.). Pri bogoslužju najpomembnejših praznikov so angažirali štiri pevce soliste in orkester, sestavljen iz 5 violin, viole, po dveh trobent in rogov, kontrabasa in timpanov, medtem ko so bili za zborovske maše predvideni organist in dva pevec.¹³³ Cartoccija je v letih pred prvo svetovno vojno kot vodja kapele nasledil že omenjeni Augusto Cesare Seghizzi.¹³⁴

Na začetku 20. stoletja so tudi v goriško cerkveno glasbo prodrle zamisli cecilijanskega gibanja; *Društvo sv. Cecilije* je bilo v Gorici ustanovljeno leta 1883. Posebno aktivno je bilo v času nadškofov Jakoba Missie (1897–1902) in Frančiška Borgie Sedeja (1906–1931), ki si je prizadeval za delovanje v skladu z motuproprijem *Tra le sollecitudini* papeža Pija X. (1903). Cecilijansko gibanje se je odrazilo predvsem v repertoarju, ki so ga izvajali v stolnici, in v glasbenem jeziku lokalnih, predvsem slovenskih skladateljev,¹³⁵ od katerih izstopajo Emil Komel (1875–1960), Ivan Laharnar (1866–1944), Janez Kokošar (1860–1923), Vinko Vodopivec (1878–1952), Rihard Orel (1881–1966) in posebno Danilo Fajgelj (1840–1908). Slednji ni deloval le kot plodovit cerkveni skladatelj, temveč tudi kot zbiratelj ljudske cerkvene pesmi (*Cerkvene pesmi, nabrane med slovenskim narodom*, 1885–1893), učitelj in organizator seminarjev za organiste; v ta namen je izdal tudi zbirko *Slovenski orglavec* (1879) ter pesmarici *Šolska pesmarica* (1900) in *Cerkvena pesmarica za učence slovenskih ljudskih šol* (1900).¹³⁶

Z osrednjimi glasbenimi institucijami v mestu je bilo tesno povezano tudi **glasbeno izobraževanje**. Prav želja po zagotovitvi dovolj usposobljenih glasbenikov, ki bi mogli v zadostni meri zapolniti vrzeli v goriških instrumentalnih sestavih (v prvi vrsti v gledališkem in stolničnem orkestru ter mestni godbi), je botrovala ustanovitvi prve glasbene šole, ki je od leta 1824 delovala v okviru *Društva prijateljev filharmonikov*. Na šoli se je bilo mogoče učiti petja in igranja na godala, pihala in trobila, pouk pa se je pretežno financiral iz šolnin in prispevkov članov društva. Učenci pihal in trobil so ob obiskovanju pouka

sodelovali tudi v godbi, s statutom pa jim je bilo prepovedano igrati na plesih in ob drugih priložnostih, kjer ni bilo dirigenta, saj je obstajala bojazen, da bi se v tem primeru izničili dosežki študija. Domneva se, da je šola delovala do začetka 30. let, saj nato ni več podatkov o njenem obstoju.¹³⁷

Sredi 30. let si je za obnovitev glasbenega pouka prizadeval že omenjeni Antonio Gracco. Čeprav je njegova prizadevanja podprl tudi grof Sigismund Attems, je kmalu zašel v dolgove in bil primoran šolo zapreti. Hkrati pa se je že pripravljajl nov šolski projekt, katerega pobudnik je bil češki glasbenik Prokop Frinta, ki je med drugim poučeval violino in klavir na glasbeni šoli, ki je delovala v okviru *Društva prijateljev filharmonikov*, deloval pa je tudi kot prvi violinist in koncertni mojster v *Družbenem gledališču*. Leta 1839 je mestnim oblastem poslal zahtevo, v kateri se je zavzemal za ustanovitev nove *Glasbene in pevske šole (Scuola di musica e di canto)* ter se ponudil za njenega vodjo. Mestni veljaki so bili pobudi naklonjeni in v povezavi s cerkvenimi oblastmi je bilo dogovorjeno, da bo učitelj hkrati tudi organist v stolnici. Čeprav Frinta zahtevane avdicije za organista ni uspešno opravil in posledično ni mogel postati učitelj na šoli, se je njegov projekt uresničil in leta 1842 je bila ustanovljena *Javna deželna glasbena šola v Gorici (Scuola di musica civica provinciale di Gorizia)*, ki je nato delovala vse do prve svetovne vojne. V njenem okviru sta sprva delovala dva oddelka, in sicer za petje in klavir ter za godala, njen prvi učitelj pa je postal vodja stolne kapele Kubik. Drugi učitelj, ki je uspešno opravil avdicijo za stolničnega organista, je postal že omenjeni Johann Schreiber. Med učitelji, ki so na šoli nato poučevali v desetletjih do prve svetovne vojne, so mnoga poznana imena iz goriškega glasbenega življenja: Franz Pirz, Carlo Mailing, Francesco Gollob, Gaetano Mugnone, Gennaro Gargiulo, Valentino Pressan, Pier Adolfo Tirindelli, Giuseppe Zink, Corrado Bartolomeo Cartocci, Josef Turek, Augusto Cesare Seghizzi.¹³⁸

V 50. letih je javna glasbena šola dobila preurejen statut, v katerem je bilo jasno zapisano, da je njen poglobitni namen »izobraževanje učencev v glasbi in petju za cerkev, gledališče, javne prireditve in družabno življenje, v skladu tako z njihovim stanjem in nadarjenostjo kot tudi z javnimi potrebami«. ¹³⁹ S prenovljeno organizacijo je glasbeni pouk v naslednjih letih dobil nov zagon, oblikoval se je tudi šolski orkester, v katerem so sodelovali tudi zunanji člani. Po precejšnjem upadu dejavnosti, ki je sledila v 60. letih, je do ponovne reorganizacije šole prišlo decembra 1871. Pouk je še naprej potekal v okviru treh oddelkov (godala, petje

in klavir, pihala in trobila), prav tako sta na šoli še naprej poučevala dva učitelja, ki pa sta jima bila z reorganizacijo dodeljena še dva pomožna učitelja. Pomembno spodbudo za delovanje glasbene šole je v začetku 80. let pomenil prihod Corrada Cartoccija, ki je nato na šoli poučeval 28 let, ob tem pa še vodil stolno kapelo in deloval kot prvi violinist v gledališču. Cartocci je med drugim posebno pozornost namenil razvoju zborovskega petja, v katerega so se lahko vključili tudi gojenci drugih goriških institucij (npr. realke in gimnazije). Od leta 1885 je bil vpis v glasbeno šolo omogočen tudi ženskam, razširilo se je tudi poučevanje pihal in trobil. Do začetka 20. stoletja je šola delovala tako uspešno, da je bila v Gorici lahko ustanovljena podružnica *Tržaškega glasbenega konservatorija*, katere gonilna sila je bil violinist Alfredo Lucarini, ki je v mesto prišel leta 1909.¹⁴⁰

V okviru *Pevskega in glasbenega društva* je bila v začetku 20. stoletja na pobudo Henrika Tume organizirana tudi slovenska glasbena šola. Le-ta je z delom začela kmalu po ustanovitvi društva, že leta 1901. Sredstva za začetek delovanja je priskrbel Tuma sam, pozneje pa se je pouk financiral predvsem iz šolnine (sprva je znašala 2, nato 3 krome mesečno, v letih pred prvo svetovno vojno pa je bilo treba za učenje solopetja odšteti celo 8 kron na mesec). Kljub šolnini pa se je število učencev vseskozi večalo in je po letu 1909, ko se je v Gorico iz Kopra preselilo slovensko učiteljišče, zraslo z začetnih ok. 60 na ok. 130, h katerim je treba prišteti še ok. 70 članov dijaškega pevskega zbora. Učenci so se na glasbeni šoli lahko učili violino, klavir, teorijo in solopetje. Klavir je že v prvem letu začel poučevati Emil Komel, sicer organist in zborovodja v cerkvi sv. Ignacija na Travniku, ob njem sta kratek čas učila tudi Francè Stelè in za njim Danilo Fajgelj. V drugem letu so na šolo ob Komelu povabili že omenjenega češkega glasbenika Josefa Michla, ki je poučeval solopetje, violino in teorijo, prevzel pa je tudi vodstvo šole. V času do prve svetovne vojne sta na šoli kratek čas poučevala še Pavla Trea in češki glasbenik Lovrenc Kubišta.¹⁴¹

Učenci in učitelji glasbene šole pri *Pevskem in glasbenem društvu* so goriško glasbeno življenje sooblikovali predvsem z javnimi nastopi, na katerih so se predstavili tudi društveni ansambli: salonski orkester (prvič je nastopil že na silvestrski večer 1901), dijaški pevski zbor (od šolskega leta 1907/1908) in godalni kvartet (prvič nastopil marca 1910 v zasedbi Ivan Karlo Sancin, Rudolf Trušnovič, Josef Michl in Avgust Pertot). Od vidnejših učencev predvojnega obdobja posebej izstopajo skladatelja Matija Bravničar (1897–1977) in Breda Šček (1893–1968),

dirigent Anton Neffat (1893–1950), violinist in skladatelj Ivan Karlo Sacin (1893–1974) in tenorist Josip Rijavec (1890–1959), ki so se v obdobju med obema vojnama uveljavili tako v slovenskem kot v mednarodnem prostoru.¹⁴²

OPOMBE

- 1 Podrobneje o nacionalnem vprašanju v Trstu v drugi polovici 19. stoletja gl. Jože Pirjevec, »Trst je naš!«: *boj Slovencev za morje (1848–1954)* (Ljubljana: Nova revija, 2007), predvsem 17–110; Boris M. Gombač, *Trst-Trieste – dve imeni, ena identiteta: sprehod čez historiografijo o Trstu 1719–1980* (Ljubljana: Narodni muzej, 1993), predvsem 6–88; Angelo Ara in Claudio Magris, *Trieste: Un'identità di frontiera* (Torino: Einaudi, 1997); Matej Santi, *Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest*, ur. Cornelia Szabó-Knotik, *Musikkontext* 9 (Dunaj: Hollitzer Verlag, 2015), predvsem 35–55.
- 2 Pregledno o razvoju pglavitnih slovenskih institucij v Trstu v desetletjih pred 1. svetovno vojno gl. Aleksej Kalc, »Oblike organiziranosti slovenskega Trsta v času družbenega in narodnega vzpona,« v: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc (Trst: Glasbena matica, 2014), 41–53.
- 3 Ivan Cankar, *Očiščenje in pomlajenje*, ur. Dušan Moravec (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 121.
- 4 Podrobneje o vprašanju povezav med glasbo in oblikovanjem modernih narodov v Trstu na primeru delovanja posameznih institucij gl. Santi, *Zwischen drei Kulturen*, predvsem 57–209.
- 5 Delovanje tržaškega *Gledališča San Pietro* je podrobno predstavljeno v monografiji Carlo Curriel, *Il Teatro di S. Pietro di Trieste: 1690–1801* (Milano: Archetipografia di Milano, 1937). Pregledno se je o delovanju gledališča mogoče poučiti tudi v Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)* (Trst: Edizioni Italo Svevo, 1988), 15–23.
- 6 V koncesijski pogodbi z impresarijema Giuseppejem Scaramellijem in Francescom Schmölzem, ki je bila za prihodnji dve sezoni, zadnji pred zaprtjem *Gledališča San Pietro*, podpisana 22. septembra 1798, je v 10. točki med drugim določeno, da bo gledališka uprava (Direzione Teatrale) zagotovila orkester, sestavljen iz 10 violin, 2 oboj, 2 kontrabasov, 1 violončela in 2 rogov. Ostale morebitne potrebne instrumentaliste za posamezne izvedbe pa morata impresarija priskrbeti na svoje stroške. Fabiana Licciardi, »Organizzazione impresariale e repertorio operistico al teatro di Trieste durante le tre occupazioni francesi nel tardo settecento e nel primo ottocento,« v: *La civica Capella di S. Giusto: 450 anni di musica a Trieste* (Trst: Tipografia Riva, 1989), 226.
- 7 O inavguracijski izvedbi Salierijeve opere se je podrobneje mogoče poučiti v Rudolph Angermüller, »Antonio Salieri in Trieste,« v: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col (Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001), 201–217.
- 8 Okoliščine, ki so botrovale vzponu komičnih žanrov v tržaškem gledališču v začetku 19. stoletja, so podrobneje pojasnjene v Licciardi, »Organizzazione impresariale«, 213–224, in Fabiana Licciardi, »Riflessi classici nella farsa di primo Ottocento: Proposte per una ricognizione critica tra Venezia e Trieste,« v: *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992), 123–147.

- 9 Verdi je za tržaško gledališče napisal tudi dve noviteti, *Il corsaro* (1848) in *Stiffelio* (1850). Gl. Roger Parker, »Verdi, Giuseppe.« *Grove Music Online*. 2001; Dostop 16 jun. 2021. <https://www-oxford-musiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029191>.
- 10 O simbolnem nacionalnem pomenu tržaškega gledališča in o Verdijevi vlogi v italijanskem in tržaškem nacionalnem gibanju se je mogoče podrobno poučiti v Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 57–113.
- 11 *Teatro Verdi Trieste*, www.teatroverdi-trieste.com. Pomenljivo je, da so Verdijevo ime med drugim prevzela tudi gledališča v nekaterih drugih krajih tedanje avstro-ogrske monarhije, ki so jih Italijani imeli za svoje, med drugim v Gorici, Poreču, Zadru in na Reki. Podrobneje gl. Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 67.
- 12 Podrobneje gl. Aleksander Rojc, »Trieste Musicalissima,« v: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc (Trst: Glasbena matica, 2014), 271.
- 13 Seznam izvedenih del z navedenim številom izvedb je dostopen v Stefano Bianchi, »Opera in operni ustvarjalci v drugi polovici 19. stoletja,« v: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc (Trst: Glasbena matica, 2014), 324–325.
- 14 Podrobneje gl. Angelo Neumann, *Erinnerungen an Richard Wagner*, 5. izd. (Leipzig: Verlag von L. Staakmann, 1907), 322–325, in Cesare Barison, *Trieste città musicalissima* (Trst: Edizioni LINT, 1975), 32–33.
- 15 Podrobneje gl. Barison, *Trieste*, 37–39, Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 181 in Bianchi, »Opera in operni skladatelji«, 327.
- 16 Curiel, *Il Teatro di S. Pietro di Trieste*, 381–382.
- 17 Radole, *Ricerche*, 17–23.
- 18 Besedilo je objavljeno v Radole, *Ricerche*, 287–309.
- 19 O glasbeni družini Scaramelli se je mogoče podrobneje poučiti v Radole, *Ricerche*, 39–57. O izvedbah instrumentalne glasbe v *Teatro Grande* v času Giuseppeja Scaramellija se je podrobneje mogoče poučiti tudi v Margherita Canale Degrassi, »Esecuzioni di musica strumentale al Teatro di Trieste negli anni Venti dell'Ottocento,« v: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col (Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001), 277–300.
- 20 Giuseppe Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio »Giuseppe Tartini«* (Trst: Edizioni Italo Svevo, 1992), 30–31.
- 21 Podrobneje gl. Radole, *Ricerche*, 57–65.
- 22 Podrobneje o tržaških pianistih in o Busonijevih koncertih v Trstu gl. Radole, *Ricerche*, 67–101. O pianistični tradiciji v Trstu v začetku 19. stoletja se je podrobneje mogoče poučiti tudi v Giorgio Cerasoli, »'Sul cembalo sua mano con volo delicato...' Sulle tracce del fortepiano nella Trieste d'inizio Ottocento,« v: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col (Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001), 301–325.
- 23 Radole, *Ricerche*, 27–31, 79, 174, 177. O okoliščinah Mahlerjevih gostovanj v Trstu se je podrobneje mogoče poučiti v Quirinio Principe, »La Quinta di Mahler a Trieste,« v: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi (Benetke: Marsilio editori, 2003), 35–44 in Luisa Antoni, »Mahler v Trstu,« v: *Fin de siècle in Gustav Mahler*, ur. Primož Kuret. Slovenski glasbeni

- dnevi, 26 (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012), 67–72. Mnogi od gostujočih glasbenikov in dirigentov so v Trst prišli na povabilo *Društva Schiller* (gl. spodaj).
- 24 Radole, *Ricerche*, 145–148.
 - 25 Nav. delo, 162.
 - 26 Nav. delo, 133–134, 187.
 - 27 Nav. delo, 117, 187–188.
 - 28 Nav. delo, 190.
 - 29 Nav. delo, 164–167.
 - 30 Podrobneje gl. nav. delo, 32–33.
 - 31 Podrobneje gl. nav. delo, 133–137.
 - 32 Podrobneje gl. nav. delo, 137–139.
 - 33 Podrobneje gl. nav. delo, 140–141.
 - 34 Podrobneje gl. nav. delo, 212–220.
 - 35 Podrobneje gl. nav. delo, 206–208, in Matteo Sansone, »Smareglia, Antonio.« *Grove Music Online*. 2001; Accessed 16 jun. 2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025980>.
 - 36 O prisotnosti in nacionalnem položaju Nemcev v Trstu ter o političnem pomenu *Društva Schiller* glej Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 165–210.
 - 37 Violinist, skladatelj, dirigent in glasbeni organizator Julius Heller je bil po rodu z Madžarske in je v Trst prišel leta 1858. Tu je prevzel vodstvo orkestra v l. 1852 ustanovljenem *Glasbenem društvu* in ga leta 1860 združil z *Društvom Schiller*. Podrobneje glej Radole, *Ricerche*, 160–161, 187.
 - 38 Podrobneje gl. Radole, *Ricerche*, 149–151.
 - 39 Podrobneje gl. nav. delo, 156.
 - 40 Podrobneje gl. nav. delo, 158.
 - 41 Podrobneje gl. nav. delo, 149–151.
 - 42 Podrobneje gl. nav. delo, 161–164.
 - 43 Podrobneje gl. Luisa Antoni, »Musica e coscienza degli Sloveni a Trieste e nella Venezia Giulia,« v: *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra ottocento e novecento: Studi offerti a Vito Levi*, ur. Ivano Cavallini in Paolo da Col (Trst: Conservatorio »G. Tartini«, 1999), 69; Aleksander Rojc, *Cultura musicale degli Sloveni a Trieste dal 1848 all'avvento del fascismo* (Trst: Editoriale Stampa Triestina, 1978), 12–14.
 - 44 Antoni, »Musica e coscienza«, 69, in Rojc, *Cultura musicale*, 17–19.
 - 45 Podrobneje gl. Ivo Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske: slovenska zborovska pesem na Primorskem do druge svetovne vojne* (Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980), 48–52. – Antoni, »Musica e coscienza«, 70; Rojc, *Cultura musicale*, 20–21.
 - 46 Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 54–55, 87–88, Rojc, *Cultura musicale*, 22–25, in Antoni, »Musica e coscienza«, 73.
 - 47 Podrobneje o slovenskem cerkvenem petju, ki je na tržaškem podeželju prevladovalo, prisotno pa je bilo tudi v mestnih cerkvah, gl. monografijo *Slovensko cerkveno petje na Tržaškem* (Trst: Zveza cerkvenih pevskih zborov, 1983).

- 48 Podrobneje gl. Antoni, »Musica e coscienza«, 70. – Rojc, *Cultura musicale*, 21; Luisa Antoni, »Pregled glasbenega udejstvovanja tržaških Slovencev (1848–1927)«, *Annales. Series historia et sociologia* 8, št. 14 (1998): 110–111. Do začetka prve svetovne vojne so pevski zbori med drugim nastali v Bazovici (od leta 1870, leta 1899 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Lipa*), Proseku (od leta 1864, leta 1887 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Hajdrih*), Padričah (leta 1875 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Skala*, od leta 1898 *Pevsko društvo Slovan*), Svetem Križu (od leta 1878, leta 1890 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Skala*), Dolini (leta 1879 je bilo ustanovljeno *Bralno in pevsko društvo Valentin Vodnik*), Lonjerju (leta 1880 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Zvon*, od leta 1896 *Pevsko in bralno društvo Zastava*), Ricmanjah (od leta 1882, leta 1886 je bilo ustanovljeno *Pevsko in bralno društvo Slavec*), Gropadi (leta 1885 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Skala*, leta 1907 je začelo delovati *Pevsko društvo Slovanska straža*), Trebčah (leta 1901 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Primorec*), na Kontovelu (leta 1889 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Danica*), v Barkovljah (*Pevsko društvo Adrija*), Rojanu (*Pevsko društvo Zarja*), na Opčinah (*Pevsko bralno društvo*), v Devinu (leta 1893 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Ladja*), Rocolu (*Pevsko društvo Svoboda*, zatem od leta 1903 *Pevsko društvo Zvonimir*), Repnu (leta 1896 je bilo ustanovljeno *Pevsko in bralno društvo Dom*), Mačkoljah (leta 1898 je bilo ustanovljeno *Bralno in pevsko društvo Primorsko*), Nabrežini (od leta 1901 je tu deloval *Prostí pevski klub*), Borštu (leta 1900 je bilo ustanovljeno *Pevsko in bralno društvo Slovenec*), Boljuncu (*Pevsko in bralno društvo France Prešeren*), Podlonjerju (leta 1899 je bilo ustanovljeno *Pevsko društvo Zvezda*) in Sv. Ivanu (*Pevsko društvo Zora*). Novi zbori so nastajali tudi pri nekaterih društvih, ki so delovala v mestu: *Pekovsko pevsko društvo Jadranska zarja* (od 1884), *Tržaška prosvetna zveza*, *Bratovščina sv. Cirila in Metoda*, *Slavjansko delavsko podporno društvo* (leta 1890 je iz zbora tega društva izšlo *Slovansko pevsko društvo*), pevski zbor *Glasbenega društva Kolo* (1895), *Splošno delavsko pevsko društvo* (1902), *Bralno in pevsko društvo Slovanska lira* (1904), *Pevski zbor Ilirija* (1906), pevski zbor *Ferjalnega društva Balkan* (1907), *Pevsko in glasbeno društvo Trst* (1907). Godbe so se do prve svetovne vojne med drugim ustanovile v Mavhinjah (1879), Svetem Križu (1882), Nabrežini, Škednju (1885), Proseku, Lonjerju, Boljuncu, Borštu in Trebčah, od tamburaških orkestrrov je bil poznan tisti pri sv. Ivanu. Podrobneje o delovanju navedenih društev gl. Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 53–57, 101–102, 107–110, in Rojc, *Cultura musicale*, 34–35.
- 49 Antoni, »Musica e coscienza«, 74–75.
- 50 Peter Rustja, »Hej Slovani ...? o plesni kulturi slovenskega meščanstva v Trstu v letih 1852–1897,« *Zgodovina za vse* 4, št. 2 (1997): 66 (op. 2).
- 51 Nav. delo, 68.
- 52 Santi, *Zwischen drei Kulturen*, 116–119; Antoni, »Musica e coscienza«, 75; Luisa Antoni, »Trieste – Trst – Triest, a cosmopolitan city,« v: *Musik – Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, ur. Helmut Loos, zv. 1, *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011), 402.
- 53 Podrobneje gl. Rojc, *Cultura musicale*, 44–45.
- 54 *Pevsko društvo Danica* na Kontovelju, pevski zbor *Ferjalnega društva Balkan*, *Pevsko in bralno društvo Zastava* v Lonjerju, zbor *Ilirija* v Sv. Jakobu, nekaj časa je dirigiral tudi orkestru *Dramatičnega društva* (za njim je vodstvo prevzel Mirko Polič). Podrobneje gl. Luisa Antoni, »Mirk v Trstu,« v: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2003), 47–58.
- 55 Podrobneje gl. Luisa Antoni, »Adamičeva tržaška leta,« v: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo UL, 2004), 25–39; Rojc, *Cultura musicale*, 58–59.
- 56 Podrobneje gl. Antoni, »Pregled glasbenega udejstvovanja«, 113–114, Antoni, »Musica e coscienza«, 82. Podrobneje o življenju in delu Viktorja Parme gl. Paolo Petronio, *Viktor Parma: oče slovenske opere* (Trst: Mladika, 2002).

- 57 Podrobneje gl. Rojc, *Cultura musicale*, 59–61.
- 58 Podrobneje gl. Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 101; Rojc, *Cultura musicale*, 60; Antoni, »Musica e coscienza«, 80–81; Antoni, »Pregled glasbenega udejstvovanja«, 114.
- 59 Cit. po Luisa Antoni, »Pomen glasbe pri Slovencih na začetku 20. stoletja v Trstu,« v: »Glasba za družabne prilžnosti« – *glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, ur. Primož Kuret. Slovenski glasbeni dnevi, 21 (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2007), 71.
- 60 Podrobneje gl. Margherita Canale, »Influenze classiche nella musica strumentale da camera a Trieste tra Settecento e Ottocento,« v: *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini (Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992), 108–122.
- 61 O glasbenem življenju v *Vili Murat* gl. Radole, *Ricerche*, 31–37.
- 62 Cit. po Radole, *Ricerche*, 80.
- 63 Nekaj pogledov na domače muziciranje tržaškega meščanstva v času pred prvo svetovno vojno je predstavljenih v Federica Vetta, »La borghesia e la musica ovvero 'Morgens an der Kanzlei, Abends am Helikon',« v: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi (Benetke: Marsilio editori, 2003), 79–84.
- 64 Antoni, »Trieste – Trst – Trieste«, 405–406.
- 65 Podatki o delovanju kapele so povzeti po Giuseppe Radole, *La civica Capella di S. Giusto: 450 anni di musica a Trieste 1538–1988* (Trst: Comitato »Cappella Civica 450«, 1989), 75–121; Radole, *Ricerche*, 103–119.
- 66 Radole, *La civica Cappella*, 79–82.
- 67 Prim. Radole, *La civica Cappella*, 87.
- 68 Radole, *La civica Cappella*, 92–109.
- 69 Nav. delo, 113–114.
- 70 Nav. delo, 114–115.
- 71 Nav. delo, 117–121.
- 72 Podrobneje gl. Radole, *Ricerche*, 129–131, 133, 138. O glasbi v tržaški srbski pravoslavni cerkvi se je podrobneje mogoče poučiti tudi v Danica Petrović, »Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu,« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 95–105.
- 73 Radole, *Ricerche*, 64, 68, in Radole, *Le scuole musicali*, 20–22.
- 74 Giuseppe Farinelli je bilo umetniško ime skladatelja Francesca Finca. Gl. Radole, *Ricerche*, 104.
- 75 Radole, *Le scuole musicali*, 25–29.
- 76 Nav. delo, 29–34.
- 77 Nav. delo, 35–40.
- 78 Radole, *Ricerche*, 134, in Radole, *Le scuole musicali*, 51–57.
- 79 Radole, *Le scuole musicali*, 57–64.
- 80 Radole, *La civica Cappella*, 92–93, in Radole, *Le scuole musicali*, 76–80.
- 81 Radole, *Ricerche*, 136, in Radole, *Le scuole musicali*, 65–66.
- 82 Radole, *Le scuole musicali*, 81–83.
- 83 Podrobneje gl. Radole, *Le scuole musicali*, 87–113.
- 84 Cit. po Antoni, »Pregled glasbenega udejstvovanja«, 112.

- 85 Jagoda Kjuder, »La Glasbena matica di Trieste e i suoi insegnanti dal 1909 al 1927« (diplomsko delo, Conservatorio di musica »Giuseppe Tartini«, 2007), 26.
- 86 Rojc, *Cultura musicale*, 47 in Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 103.
- 87 Kjuder, *La Glasbena matica*, 37.
- 88 Podrobneje o razvoju glasbene trgovine in založništva v prvi polovici 19. stoletja gl. Luca Aversano, »Commercio musicale a Trieste tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo,« v: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col (Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001), 253–276.
- 89 Radole, *Ricerche*, 80.
- 90 Nav. delo, 80–81.
- 91 O Carlu Schmidlu in njegovem delovanju se je podrobneje mogoče poučiti v Fabiana Licciardi, »Editoria musicale triestina nella prima metà del Novecento,« v: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi (Benetke: Marsilio editori, 2003), 85–89.
- 92 Natančna razmerja je težko ugotoviti, saj so anketni vprašalniki anketirance spraševali po občevalnem jeziku in ne po nacionalni pripadnosti. Podrobneje glej Branko Marušič, »Ljudsko štetje 31. decembra leta 1910 na Goriškem,« v: *Zgodovinski pogledi na zadnje državno ljudsko štetje v Avstrijskem primorju 1910: jezik, narodnost, meja*, ur. Barbara Šterbenc Svetina, Petra Kolenc, Marija Godeša (Ljubljana: Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU, 2012), posebno 83.
- 93 Tudi italijanski časopis *Il Friuli Orientale*, ki ga je nato povzela še slovenska *Soča*, je leta 1899 med drugim pisal, »da se Slovenci v Gorici množe in da se ne 'dado poitalijančiti kakor poprej'«, že nekaj let pred tem pa je bilo v *Soči* med drugim izraženo mnenje, da »v Gorici ni treba nikjer italijanščine, vsakdo zna 'toliko slovenski, da se z njim sporazumemo'«. Podrobneje glej Fran Vatovec, »Zgodovinski pomen goriške 'Soče'« (1871-1915): razmišljanja ob 100-letnici njenega pojava,« *Kronika* 19, št. 1 (1971):23.
- 94 Podrobneje o delovanju goriškega gledališča v drugi polovici 18. stoletja glej Alessandro Arbo, *Musicisti di frontiera: Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento* (Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1998), 35, 44–61, in Metoda Kokole, »Operne predstave v Gorici od odprtja gledališča do konca 18. stoletja,« v: *Barok na Goriškem/Il Barocco nel Goriziano*, ur. Ferdinand Šerbelj (Nova Gorica: Goriški muzej, 2006), 137–156; prispevku Metode Kokole je priložen tudi seznam uprizorjenih opernih predstav.
- 95 Cit. po Arbo, *Musicisti di frontiera*, 87.
- 96 Podrobneje gl. nav. delo, 46–47, 62.
- 97 Cit. po nav. delo, 90.
- 98 Podrobneje o delovanju gledališča v prvi polovici 19. stoletja gl. nav. delo, 90–91, 96, 107–111.
- 99 Podrobneje o delovanju goriškega gledališča v drugi polovici 19. stoletja gl. nav. delo, 112, 116–119, 125–130, 143–149.
- 100 Nav. delo, 149–150.
- 101 Nav. delo, 113.
- 102 Cit. po nav. delo, 45.
- 103 Podrobneje gl. nav. delo, 45–46, 53, 89.
- 104 Nav. delo, 90.
- 105 Nav. delo, 127.

- 106 Cit. po Arbo, *Musicisti di frontiera*, 44. Gl. tudi 35, 42–43.
- 107 Podrobneje se je o Dusiku mogoče poučiti v Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusík* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009).
- 108 Npr. Leopold Koželuh, Jan Křtitel Vaňhal, Josef Lipavský, František Krommer, Jan Josef Rösler, Paul Wratislawa. Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 76–77. O izvedbah simfonične glasbe v Gorici na prehodu iz 18. v 19. stoletje in ohranjenem repertoarju se je podrobneje mogoče poučiti v Vesna Venišnik, »Simfonični repertoar Goriške dežele v 18. in zgodnjem 19. stoletju,« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 57–64 in Alessandro Arbo, *I fondi musicali dell'Archivio storico provinciale di Gorizia* (Gorizia: Musei provinciali, 1994).
- 109 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 73–80.
- 110 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 81, 92, 95–96, 107–109 in 114.
- 111 Podrobneje o koncertnem življenju v Gorici v drugi polovici 19. stoletja glej Arbo, *Musicisti di frontiera*, 112–113, 126–130, 143, 146 in 149.
- 112 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 187. Katalog del Augusta Cesareja Seghizzija je skupaj s kratko biografijo objavljen v Alessandro Arbo, *Agusto Cesare Seghizzi: Musicista goriziano: il catalogo delle opere*, ur. Romina Basso (Gorizia: Provincia di Gorizia, 2001).
- 113 Cit. po Arbo, *Musicisti di frontiera*, 103.
- 114 Podrobneje o delovanju godbe gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 35, 108, 115, 117, 123.
- 115 Podrobneje glej Margherita Canale, »Sulla società Filarmonica di Gorizia,« v: *Ottocento Goriziano (1815–1915): una città che si trasforma*, ur. Lucia Pillon (Gorizia: Editrice Goriziana, 1991), 254–262, in Daniela Lorena Fain, »Società di cultura a Gorizia nel XIX secolo,« v: *Ottocento Goriziano (1815–1915): una città che si trasforma*, ur. Lucia Pillon (Gorizia: Editrice Goriziana, 1991), 25, 34–36, 42.
- 116 Arbo, *Musicisti di frontiera*, 151, in Fain, »Società di cultura a Gorizia«, 32–34.
- 117 Podrobneje glej Arbo, *Musicisti di frontiera*, 151, in Fain, »Società di cultura a Gorizia«, 58–61.
- 118 Podrobneje glej Arbo, *Musicisti di frontiera*, 151–152, in Fain, »Società di cultura a Gorizia«, 36–37, 39–41, 43, 45, 49–53.
- 119 Cit. po Branko Marušič, »Prispevek k poznavanju leta 1848 na Goriškem,« *Annaes: Series historia et sociologia* 9, št. 2 (1999): 350.
- 120 Marušič, »Prispevek k poznavanju leta 1848«, 351–352.
- 121 V 60. letih in v začetku 70. let so bile slovenske čitalnice ustanovljene tudi v nekaterih drugih krajih na Goriškem; iz nekaterih so pozneje izšla tudi samostojna pevsko društva. Že leta 1862 je bila ustanovljena čitalnica v Tolminu, kjer sta pozneje zbor vodila tudi Danilo Fajgelj in Hrabroslav Otmar Vogrič; v začetku 20. stoletja je pevski zbor deloval tudi v okviru *Rokodelskega bralnega društva*. Čitalnice z vsaj občasno delujočimi pevskimi zbori so delovale vsaj še v naslednjih krajih: Vipava (1864, pozneje je ustanovljeno še *Pevsko in bralno društvo*), Ajdovščina (1864, leta 1889 je bilo ustanovljeno pevsko društvo), Podraga (1866), Skopo (1866), Lokavec (1866), Kanal (1867), Solkan (1867, pred prvo svetovno vojno je bilo ustanovljeno *Delavsko pevsko društvo*), Volče (1867), Vrtojba (1867, *Pevsko in izobraževalno društvo* je bilo ustanovljeno leta 1905), Črniče Pri Rihemberku (1867), Komen (1867), Podnanos (1868), Vipavski Križ (1868), Sežana (1869), Prvačina (1869), Miren (1869), Štanjel (1870), Dornberk (1870), Kobarid (1871, zbor je med drugim vodil Hrabroslav Volarič; v začetku 20. stoletja je tu delovalo *Izobraževalno društvo*), Štandrež (1871, leta 1897 je bilo ustanovljeno *Pevsko in bralno društvo Štandrež*), Števerjan (1872), Renče (zbor deluje od leta 1895, leta 1901 je bilo ustanovljeno samostojno *Tamburaško in pevsko društvo*), Biljana (1875, pozneje je nastalo še *Pevsko društvo Lipa*), Kojsko, Kozana (tu je v

- letih 1886–1894 deloval tudi Hrabroslav Volarič), Grahovo ob Bači (1905). Pevska društva so v začetku 20. stoletja med drugim nastala še na Vrhu pri Sv. Mihaelu (1900), v Podgori (1901), Biljah, Gradišču pri Braniku, Braniku (1905), Preserju (1905), Vogrskem (1905), Sovodnjah (1905), Pevmi (1905), Ozeljanu (1905), Podbrdu (1905), Trnovem pri Gorici (1905), Doberdodu (1906), Fojani, Gonjačah, Neblem (1909), Tržiču (1910), Gradiški (1910), Dobravljah, Gabrjah, Skriljah, na Slapu, v Šturjah, na Gorjanskem in v Opatjem selu. Podrobneje gl. Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 57–58, 61, 68–72, 94, 110–116.
- 122 Podrobneje gl. Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 58–62.
- 123 Podrobneje gl. Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 63–67.
- 124 Henrik Tuma, *Iz mojeja življenja: Spomini, misli, izpovedi*, ur. Branko Marušič (Ljubljana: Založba Tuma, 1997), 257.
- 125 Alenka Peric, *Pevsko in glasbeno društvo v Gorici (1900-1927)* (diplomsko delo, Ljubljana: Akademija za glasbo, 1985), 10.
- 126 Podrobneje o stavbi Trgovskega doma gl. Marko Korošič, »Fabianijeva slovenska domova v Trstu in Gorici,« *Razpotja* 6, št. 21 (2015): 62–63.
- 127 Peric, *Pevsko in glasbeno društvo*, 13.
- 128 Podrobneje o delovanju društvenega zbora in o društveni koncertni dejavnosti do prve svetovne vojne glej Peric, *Pevsko in glasbeno društvo*, 29–31, 33–34, 37, 43–47, in Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 96–100. O društvenem delovanju in o goriškem glasbenem življenju nasploh so redno poročali tudi goriški časopisi; pregled poročil slovenskega tiska je dostopen v Fiorenza Ozbot, »La musica nei periodici sloveni pubblicata a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento,« *Studi goriziani* 97/98 (2003): 31–53.
- 129 Podrobneje o dijaških glasbenih zasedbah v Gorici glej Peric, *Pevsko in glasbeno društvo*, 65–67.
- 130 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 76, 92, 97–98, 114. O glasbenih aktivnostih nekaterih goriških plemičev, tako skladateljskih kot poustvarjalnih in mecenskih, se je podrobno mogoče poučiti v Gioacchino Grasso, *Nobiltà goriziana & musica: una galleria di mecenati, compositori, interpreti* (Gorizia: Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2003).
- 131 Podrobneje gl. nav. delo, 36–37.
- 132 Podrobneje gl. nav. delo, 75, 101–102, 106–107.
- 133 Podrobneje gl. nav. delo, 107, 123–124.
- 134 Nav. delo, 166.
- 135 Mnoga njihova dela se med drugim hranijo tudi v goriški državni knjižnici *Biblioteca statale Isontina*. Podrobneje glej Andrej Bratuž, »Musiche sacre slovene nella raccolta della Biblioteca statale Isontina a Gorizia,« *Studi Goriziani* 78 (1993): 115–118.
- 136 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 164–166 in Jelerčič, *Pevsko izročilo Primorske*, 76–78.
- 137 Podrobneje gl. Arbo, *Musicisti di frontiera*, 93–96.
- 138 Podrobneje gl. nav. delo, 96–103, 116–119, 122–123.
- 139 Nav. delo, 101.
- 140 Podrobneje o delovanju javne glasbene šole v drugi polovici 19. stoletja in v začetku 20. stoletja glej Arbo, *Musicisti di frontiera*, 103, 115, 122, 189–190, 198. Glej tudi Alessandro Arbo, »Cronache dell'insegnamento musicale a Gorizia (1824–1915),« *Studi Goriziani* 78 (1993): 25–51.
- 141 Podrobneje gl., *Pevsko in glasbeno društvo*, 19–23.
- 142 Podrobneje gl. *Pevsko in glasbeno društvo*, 23–28.

6

OD CONTREDANSA IN DEUTSCHERJA DO SALONSKEGA KOLA IN ČETVORKE: SKUPINSKI DRUŽABNI PLESI, PLESNE PRIREDITVE IN GLASBA ZA PLES

Lidija Podlesnik Tomášiková

Družabni plesi so odraz vsakokratne družbe in najrazličnejših odnosov, ki se v njej porajajo. Jedro evropskih družabnih plesov predstavlja plesni par, dvojica, sestavljena iz plesalke in plesalca.¹ Pri skupinskih plesih se njuna soodvisnost okrepi s povezovanjem in združevanjem z drugimi plesnimi pari. Spememba, ki je temeljito zaznamovala družabne plesne v 19. stoletju, je bila postavitev plesnega para v zaprti drži. Soplesalcema je omogočila podoživljanje občutka magičnosti, ki se ustvarja ob vsakokratni rotaciji ali sukanju dvojice okoli skupne osi. Kot posebnost, družbeno sprejemljiva le za izbrance dvora, je bila zaprta drža plesnega para prisotna sicer že v renesansi, pri izvajanju dvigov soplesalke visoko nad glavo plesalca pri plesu volta. Prepletenost intimne zaprte drže v oprijemu s figuro sukanja, ki so jo opisovali kot »v divjem diru vrte se krepko držeč«, je bila moteča za mnoge kritike družabnega plesa še v začetku 20. stoletja, vendar plesalcev ni bilo več mogoče odvrniti od nje niti z grožnjami niti s prepovedjo.²

Ob pregledu plesnih oblik v 19. stoletju opazimo nihanje med prevlado dveh skrajnih stališč. Z vztrajnim negovanjem menueta skozi celo 19. stoletje je po eni strani izražena močna navezanost na tradicijo, po drugi strani pa s široko paleto preoblikovanja različnih nacionalnih plesov v modne salonske plesne (*Deutscher*, *Straßburger*, štajeriš, *kozák* in *mazur*, *monfrin*, štajerska kadrilja, južnoslovensko kolo ter slovenska četvorka in slovenski valček) želja po identificiranju z nacionalnim in celo lokalnim koloritom. Stopnjevanje je šlo tako daleč, da so pravzaprav vsakemu družabnemu plesu pridali nacionalni predznak, kot lahko razberemo iz nagovora odbornika ljubljanske *Narodne čitalnice*, Karla Bleiweisa,

prebranega na béseidi *Narodne čitalnice*, 8. novembra 1870: »Francoz ima svoj menuet in svojo française, Talian svojo tarantelo in saltarello, Anglež svojo anglaise, Škot svoj škotski ples, Španjol svoj sarambanco, fandango in še druge, Nemec svoj walzer, Čeh svojo polko in redovak, Poljak svojo mazurko, Magjar svoj čardaž, Jugoslovani pa narodno kolo.«³

Med aktualnimi političnimi oblastniki in priljubljenostjo določenega plesa so v 19. stoletju obstajale očitne povezave. Sočasno z Napoleonovim vojaškim osvajanjem si je utrl pot na evropska plesišča zabavni francoski *contredanse*, po ponovni vzpostavitvi starega reda v deželah nekdanje avstrijske monarhije pa se je povrnila modna obsedenost s skupinskimi *Deutscherji*, kar se je odražalo v porastu notnih tiskov in prepisov *Deutscherjev* v priredbah za klavir predvsem iz vrst ljubiteljskih ustvarjalcev tako v Ljubljani kot v drugih večjih središčih te dežele. Z zatonom *Deutscherja* sta pozneje sovpadala proces preoblikovanja elementov ljudskega kola v salonski ples in boj proti dunajskemu valčku.⁴ Oboje je sprožila ideja združevanja Slovanov, ki se je tudi v naših krajih udomačila kot ilirsko gibanje že v 30. letih 19. stoletja in se je pozneje, po padcu Bachovega absolutizma, še okrepila. Pri valčku so na plesišču sprva poiskali enostavno rešitev, saj so s priredbami priljubljenih ljudskih pesmi v tridobnem taktovskem načinu zamenjali »motečo nemško« glasbo, korak in ples pa sta ostala. Po letu 1865 pa so valček izključili iz plesnih redov slovenskih društev, npr. pri ljubljanski podružnici *Gimnastičnega društva Južni sokol*⁵ in *Narodni čitalnici* v Novem mestu⁶. »Valcer je neestetičen ples, gotovo nemoralen,« je v časniku *Slovan* še v letu 1884 povzemal tuje pisanje o plesu pod rubriko »razne novice« najverjetneje urednik Anton Trstenjak.⁷ Povrnitev valčka na plesne prireditve slovenskih društev je izpričana v ohranjenih plesnih redih po letu 1880.

Bolj kot pri valčku se je zapletalo pri salonskem kolu. V 30. letih 19. stoletja so korake ljudskega plesa na Hrvaškem poznali le še redki, kolo pa je veljalo za že povsem pozabljen ples.⁸ Slovenci so obžalovali, da nimajo svojega ljudskega plesa oz. da so jih pozabili,⁹ zato so v boju proti vsemu, kar je spominjalo na nemško kulturo, za svoj ples prevzeli južnoslovansko kolo, ki je veljalo za enega najstarejših slovanskih plesov.¹⁰ V preobrazbi iz ljudskega v salonski ples je šlo pri salonskem kolu za preobleko, saj je bil ta ples v osnovi francoska kadrilja z razliko, da so postavitev posameznih figur kadrilje iz kvadrata prestavili v krog. Pri vzpostavljanju novega salonskega kola je bila v ospredju izpeljava nacionalne

ideje, povsem drugače kot pri *Deutscherju* in kadrilji, dveh konkurenčnih družabnih plesih z večstoletno tradicijo. Zato ne presenečajo javno izrečene besede že citiranega odbornika *Narodne čitalnice*, Karla Bleiweisa, s katerimi je sonarodnjake v 70. letih 19. stoletja spodbujal k temu, naj na plesnih prireditvah salonsko kolo prednjači pred drugimi družabnimi plesi:

»V tem značaji narodnega jugoslavenskega plesa lahko tudi najdemo vzrok anti-patije Jugoslavenov do nemškega vrtoglavca. Zato pa tudi ne morem si kaj, da ne bi pri tej priliki izrekel žive želje našim gospicam, gospem in gospodom, naj bi pred vsemi drugimi plesi gojili »kolo«, prekrasni jugoslovanski ples, in naj bi ne bilo v narodni naši čitalnici nobene veselice prihodnji pust, da ne bil stal »kolo« na večernem redu. Ako hočemo biti pravi Jugoslaveni, ne zanemarjamo, kar bratje in sestrice naše na jugu ličnega imajo. Zato ljubeznjive ve Slovenke, storite, kar Vam naročam: ne stopinice ne storite v čitalnici, ako v vrsti plesov ne stoji tudi »kolo.«¹¹

S posebno zavzetostjo in uspehi so salonsko kolo kot nacionalni ples negovali pod vodstvom slovenskega plesnega učitelja konec 19. stoletja in v začetku 20. stoletja v Trstu.

Ena od opaznih sprememb obravnavanega obdobja je tudi ta, da se proti koncu 19. stoletja pojavlja vedno večje število plesov in izpeljav določenega plesa. Na prelomu iz 18. v 19. stoletje so se na plesnih redih javnih prireditev pojavljali le trije različni plesi (menuet, *Deutscher* in *contredanse*), proti koncu 19. stoletja pa nam plesni redi razkrivajo večjo raznolikost plesov. K vabilu na veselico, ki jo je organiziralo *Bralno društvo* v Dolnjem Logatcu s požarno stražo v prostorih Fr. Arka 4. februarja 1883 in na kateri je igral J. Bleyerjev kvintet, je priložen plesni red z dvajsetimi plesi in med njimi je sedem različnih (koračnica, valček, polka, četvorka, mazurka, galop in kotiljon) in dve izpeljavi polke (francoska in hitra polka).¹² Benjamin Ipavec (1829–1908) se je plesnim skladbam posvečal od svojega štirinajstega leta in njegov opus obsega kar deset različnih plesnih oblik, ki so jih izvajali za ples ali pa so bile namenjene le poslušanju (galop, gavota, gigue, kadrilja, kolo, mazurka, menuet, polka, poloneza in valček), in štiri izpeljave polke (francoska polka, polka mazurka, *polka tremblante*, škotska polka). Dober plesalec v Parizu naj bi na prelomu

iz 19. v 20. stoletje znal zaplesati najmanj trideset navadnih parnih plesov (od polke, valčka, mazurke do škotske) in petindvajset najnovejših plesov (*bohemienne, boston, dancing* itd.).¹³

Preučevanje družabnih plesov zahteva pregledovanje raznovrstnih virov. Za izhodišče so bili v pričujoči razpravi uporabljeni tisti, ki posamezni ples časovno opredeljujejo. To so programi plesnih šol iz pregleda delovanja plesnih mojstrov in učiteljev plesa, ohranjeni letaki in plesni redi ter plesni priročniki, ki so bili izdani v Celju, Trstu in Gorici. Tudi notni zapisi ljubljanskih redutnih in strelških *Deutscherjev* s posvetili natanko razkrivajo letnico nastanka in izvedbe. Večina ohranjenih notnih zapisov plesne glasbe pa tega podatka ne vsebuje, zato je časovno razvrščanje tovrstnega gradiva zahtevno in se lahko v največji meri opira na podatke o priljubljenosti določenega družabnega plesa, pridobljene iz oglaševanja in delovanja plesnih mojstrov in učiteljev plesa.

Z ustanavljanjem javnih mestnih plesnih šol v začetku 19. stoletja so se v dnevnem časopisju začeli pojavljati oglasi, ki so poleg podatkov o lokaciji in trajanju pogosto nagovarjali tudi z vsebino, torej z naštevanjem plesov, občasno pa tudi s poudarjanjem najboljše metode poučevanja. Javne plesne prireditve, poimenovane *plesavnice* ali redute in *bali*, kot tudi zasebne prireditve, oglaševane kot »glasba s plesom«, so bile natančno opredeljene s predpisi in nadzorovane s kaznovanjem kršiteljev.¹⁴ Iz dvojezičnega oznanila Cesarskega kraljevega poglavarstva v Ljubljani o predpisih za izvajanje javnih plesnih prireditev kot tudi za zasebno izvajanje glasbe s plesom iz leta 1827 je razvidno, da je bilo treba za vsako plesno prireditev pridobiti predhodno dovoljenje policijske direkcije v mestu ali kantonske gosposke na podeželju.¹⁵ Reguliranje trajanja prireditve je bilo odvisno od lokacije in organizatorja in se je prilagodilo namenu vsake posamezne prireditve. Drugi razdelek teh predpisov, ki so bili izdani po ukazu cesarsko-kraljeve združene dvorne pisarne 24. avgusta 1826 pod št. 23447 in naznanjeni s poglavarским oznanilom 29. septembra istega leta pod številko 18936, govori o kaznovanju kršiteljev, tretji pa o pristojnih za nadzor. Najstarejša ohranjena ljubljanska uredba o prirejanju plesov (*Ball-Ordnung*) je iz leta 1774 in obsega sedem ukrepov za izpeljavo javnih plesov v maskah. Nanaša se na ljubljansko gledališko dvorano kot edino lokacijo, kjer so lahko v tistem letu prirejali javne plese v maskah, saj so bila strogo prepovedana tudi zasebna pustovanja z nošnjo obraznih mask.¹⁶

Odmor za počitek plesalcev, prigrizek ali večerjo ter druge družabnosti je večerno plesno prireditev delil na dva dela: pred polnočjo in po njej. Katere plesne so izvajali in njihovo vsakokratno različno sosledje nam razkrijejo plesni redi, ki so jih organizatorji delili udeležencem plesa pri vhodu v plesno dvorano. Dame so nosile plesne rede tudi v obliki priročnih beležk, obešenih okoli zapestja, in v njih beležile imena soplesalcev za vsak posamezen ples. Plesni redi se pri nas ne hranijo sistematično.¹⁷ Najstarejši ohranjen plesni red za Ljubljano je po zdaj dosegljivih podatkih iz leta 1846 in ga hrani *Mestni muzej Ljubljana*.¹⁸ Ohranil se je, ker je bil prilepljen v lično izdelanem lesenem držalcu s pokrovom. Proti koncu stoletja so se skrbno izdelani plesni redi dodajali tiskanim vabilom in so se ohranili v večjem številu.



SLIKA 6.1 Plesni red na lesenem držalu. *Erinnerung an 14. Jänner 1846* (*Mestni muzej Ljubljana*, inv. št. MGML, 510:LJU;0028528).

Med najbolj iskane vire zagotovo sodijo plesni priročniki, ki nam razkrivajo koreografske značilnosti posameznih plesov. Prvi je bil izdan v Celju leta 1796 in je delo potujočega plesnega mojstra Georga Linka, ki je bil domnevno po rodu iz Danske.¹⁹ Ivan Umek kot prvi slovenski učitelj plesa je svoj priročnik družabnih plesov izdal v Trstu leta 1893 in ga ponatisnil z dopolnitvami v Gorici leta 1904. Omenjeni plesni priročniki časovno zaokrožajo tematiko raziskovanja. Ključnega pomena za raziskavo so ohranjeni notni zapisi glasbe za ples, saj družabni plesi izhajajo iz glasbe in ta v največji meri določa značaj posameznega plesa. V največjem obsegu se raziskava nanaša na notne vire, ki so shranjeni v Glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani, v manjšem obsegu pa je dopolnjena tudi z notnimi viri, ki se hranijo v *Slovanski knjižnici* v Ljubljani, *Avstrijski nacionalni knjižnici* (*Österreichische Nationalbibliothek*) in arhivu *Društva prijateljev glasbe* (*Gesellschaft der Musikfreunde*) na Dunaju.

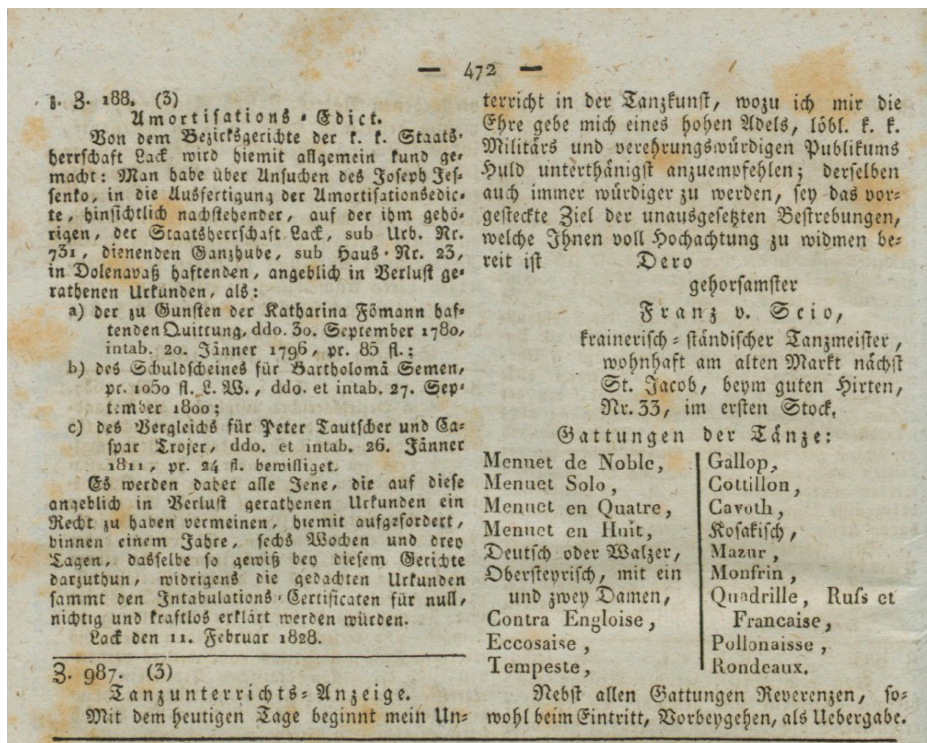
6.1 ZADNJI TRIJE DEŽELNO-STANOVSKI PLESNI MOJSTRI V LJUBLJANI

Z 19. stoletjem se zaključuje petstoletna kontinuiteta plesne vzgoje in izjemna vloga plesa v družabnem življenju v današnjem evropskem prostoru. Ples se je kot pomemben del plemiške vzgoje ohranjal še v prvi polovici 19. stoletja, kar kaže stalno delovno mesto deželno-stanovskega plesnega mojstra v Ljubljani, podobno tudi v Gradcu, Celovcu in Gorici. Obubožanim plemiškim dečkom so kranjski deželni stanovi, torej plemiška združba, omogočili brezplačen pouk tujih jezikov, jahanja, mečevanja in plesa ter na ta način ščitili stanovske interese, saj so znanja in veščine, pridobljena v otroških letih, pomenila odraslim osnovo za njihovo uspešno vključevanje v družbo. Plesni mojster je dečke učil pravilne drže telesa, usklajenega gibanja in krepil njihovo telesno gibčnost ter jim zagotavljal redno plesno vadbo, pri kateri so spoznavali bonton, od pozdravljanja do drugih manir predpisanega neverbalnega komuniciranja. V tej poziciji so se v Ljubljani v 19. stoletju razvrstili trije zadnji deželno-stanovski plesni mojstri. Njihova letna plača je podobno kot v drugih nemško govorečih deželah znašala od 200 do 250 goldinarjev in je omogočala le skromno preživetje, zato so poučevali ples tudi zasebno. Iz oglaševanja v dnevnikih je razvidno, da je njihov

pouk potekal v najetih dvoranah za večje skupine in v mojstrovem stanovanju ali zasebno na domu njegovih učencev.

Ustrezne plesne izobrazbe so bila deležna tudi plemiška dekleta. Deželno-stanovski plesni mojster Franz Joseph Fajenz je najverjetneje poučeval tudi gojenke notranje šole uršulink v Ljubljani in Škofji Loki. Poleg predpisanega šolskega programa iz osnovne izobrazbe (pisanje, branje in računanje) so se učile tujih jezikov in igranja na instrumente (klavir, citre, violino, mandolino, kitaro in tamburice),²⁰ v Gradcu²¹ in Celovcu²² pa so obiskovale tudi plesne ure z deželnim plesnim mojstrom. Poznavanje in obvladovanje francoščine, glasbe in plesa je bilo pri vstopu mladih plemkinj v elitno družbo zaželeno in pričakovano.²³ Z natisnjeno pesmijo ob praznovanje godu, polno ljubeznivih besed in zahvale, se je namreč Fajenz, podpisan kot »vdani plesni učitelj«, v letu 1806 poklonil Mariji Emeriki grofici pl. Batthyány (1741–1810),²⁴ prvi predstojnici uršulinskega samostana v Škofji Loki, ki se je z veliko predanostjo od svojega prihoda iz Gradca v letu 1782 trudila za vzpostavitev visoke ravni izobrazbe in vzgoje svojih gojenk. Skladatelj in dirigent graškega Stanovskega gledališča (*Ständisches Theater*) Eduard Hysel ji je posvetil *Deutsche* za klavir, ki se je ohranil v prepisu, v snopiču z drugimi *Deutscherji*, med katerimi je bil eden od njih komponiran za leto 1807.²⁵

Na vse večje potrebe po prisvajanju nekoč le plemiških veččin so se plesni mojstri odzvali z ustanavljanjem javnih mestnih plesnih šol, ki so najširše občinstvo v najkrajšem času seznanjale z najnovejšimi plesi. Z oglasom za plesni pouk je Fajenz v začetku jesenske sezone 1814, ki se je pričela septembra, vabil začetnike in že veščje plesalce. Za učenje posebnih plesov, med katerimi je navedel *kozák* in *Straßburger* ples ter spretnost vihtenja zastav, je odrasli posameznik za plesne lekcije v obsegu dvanajstih ur plesnemu mojstru odštel 6 goldinarjev. Plemiškim otrokom pa so se pod vodstvom Fajenza v letu 1814 pridružili tudi meščanski, ki so za pouk mesečno plačevali 2 goldinarja. V časniškem oglasu izvememo, da je pouk potekal vsakodnevno, med 11. in 12. uro dopoldan ali med 16. in 17. uro popoldan, v dvorani Antona Colloreda v prvem nadstropju ljubljanske gledališke stavbe. Plesni pouk je v tem letu obiskovalo najmanj dvanajst meščanskih dečkov in prav toliko meščanskih deklic, ki so se z baletno koreografijo v belih kostumih in z zelenimi vejicami v rokah predstavili na veličastni prireditvi *Mirov god* ob tridnevem slovesnem praznovanju ob odhodu francoskih vojakov iz dežele Kranjske.²⁶



SLIKA 6.2 Oglasevanje javne plesne šole v Ljubljani s plesnim programom (Franz v. Scio, »Tanzunterrichts-Anzeige,« *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, št. 95 [9. 8. 1828] [dlib]).

Fajenza je na mestu plesnega mojstra kranjskih deželnih stanov za krajši čas nasledil italijanski baletni plesalec Kajetan Fava, vendar ta ni pustil vidnejših sledi, saj je v Ljubljani do svoje smrti deloval le pet let. V enem od časniških oglasov izvemo, da je bil njegov plesni pouk namenjen otrokom, starim nad osem let. Kar trideset let (1828–1858) pa je v Ljubljani deloval zadnji deželno-stanovski plesni mojster Franz pl. Scio. Izhajal je iz družine plesnih mojstrov, ki si je pridobila tudi plemiški naziv. Prek sorodstvenih vezi je bil povezan z dunajskim dvorom ter deželnimi stanovi v Linzu, Gradcu in Celovcu. V svojo javno šolo je vabil poleg plemstva tudi vojaške osebe in meščane. Iz oglasa v letu 1828 izvemo, da je poleg obveznega utrjevanja poklonov poučeval najrazličnejše plese. Izpostavil je učenje menueta kot solističnega plesa in v postavitvi za

štiri in osem plesalcev, saj je ta nekoč dvorni ples še vedno pomenil pomembno osnovo plesne izobrazbe. V oglasu za šolo je navedel tudi angleški *contredanse* (*contra angloise*), francosko kadriljo (*quadrille francoise*) in kotiljon (*cottilion*), torej družabne plesne, ki sodijo v zvrst skupinskih parnih plesov z izvajanjem plesnih figur s stalno menjavo soplesalcev. Scio pa je v Ljubljani poučeval tudi vrsto modnih nacionalnih plesov: *Deutscher*, *oberštajeriš* z eno ali dvema damama, *kozák* in *mazur* ter *monfrin*. Na seznamu ljubljanskega plesnega mojstra je bila tudi poloneza, ki se je v plesne dvorane naselila v času dunajskega kongresa (1814) ter so jo izvajali pretežno v velikih dvoranah in večjih plesnih središčih. Plesali so jo tudi v dvorani ljubljanske redute v času ljubljanskega kongresa, saj iz dnevniškega zapisa Henrika Coste izvemo, da so 25. februarja 1821 ljubljanski meščani in obrtniki pripravili ples za visoke goste, polonezo pa so plesali vsi ministri, poslanci in drugi člani diplomatskega zbora ter celo knez Metternich.²⁷ Scio je v svojem prvem letu delovanja v Ljubljani (1828) oglaševal raznovrstno ponudbo. Program njegove javne plesne šole je obsegal družabne plesne, ki so bili prvotno namenjeni zabavi plemstva in s katerimi so plesni mojstri vzdrževali zahtevnost kot kontinuiteto plesnega izobraževanja, hkrati pa je sledil modnim smernicah iz večjih plesnih središč in plesa željno občinstvo seznanjal z najnovejšimi atraktivnimi plesi.

6.2 VOLLKOMMENE TANZSCHULE GEORGA LINKA (CELJE, 1796)

Manjša mesta, ki niso imela lastnega stalnega plesnega mojstra, so bila odvisna od delovanja potujočih. Georg Link je bil baletni plesalec in se je v letu 1796 neuspešno potegoval za mesto štajerskega deželnega plesnega mojstra v Gradcu. Obstaja verjetnost, da je kot potujoči plesni mojster deloval v Celju ali kje drugje na spodnjem Štajerskem, saj je v istem letu pri celjskem tiskarju Francu Jožefu Jenku izšla njegova knjižica žepnega formata z naslovom *Vollkommene Tanzschule aller in Kompagnien und Bällen vorkommenden Tänzen (Popolna plesna šola vseh plesov, ki se plešejo v družbi in na plesih)*.²⁸ Njena vsebina razkriva, da so bili konec 18. stoletja tudi na skrajnem robu Štajerske izredno priljubljeni angleški *contredansi*. Namenil jim je osrednjo mesto, saj priročnik prinaša dvanajst na novo sestavljenih angleških *contredansov* (*Contre-Tänze*) z zapisi poti in

figurami, ki so razvidne tudi v sedemnajstih priloženih bakrorezih. Opremil jih je z vsemi potrebnimi pojasnili za enostavno razumljiv pouk učiteljev in vajencev, kot je zapisal v podnaslovu svojega priročnika. S poenostavljenim verbalnim opisom in vizualizacijo z grafičnimi prikazi figur *contredansa* je plesni priročnik pomenil odlično dopolnilo k praktičnemu izvajanju, poučevanju in pomnjenju zaporedja figur. Drobna plesna knjižica, katere izvoda hranita *Dunajska mestna knjižnica (Wienbibliothek im Rathaus)* in *Berlinska državna knjižnica (Staatsbibliothek zu Berlin)*,²⁹ ima za poznavalce neznansko vrednost. Ponuja vpogled v plesne oblike tistega časa³⁰ in marsikatero zanimivo podrobnost o plesni praksi.³¹

Menuet v obliki *contredansa*

Menuet v figurah (*menuet ordinaire*) je bil v času izida Linkovega priročnika kot navezava na tradicijo prisoten kot solo ples enega para (*danse à deux*),

PREGLJEDNICA 6.1 Primerjava zaporedja figur pri francoskem *contredansu* s figurami v menuetu za osem plesalcev (*Menuet en huit*) Georga Linka, ki je zasnovan kot *contredanse* s koraki menueta

Poimenovanje figur francoske <i>contredanse</i>	Linkov <i>Menuet en huit</i>	Nemški prevod	Slovenski prevod
1. Le grand rond		Großer Kreis	veliki krog
2. La main droite/gauche	1. Rechte/Linke Hand	Handtour	krog z desno/ levo roko
3. Les deux mains	2. Beyde Hände	Paarkreis	krog z obema rokama
	3. allgemeine Figur*		
4. Le moulinet des dames	4. Moulinet (Tänzerinnen)	Damenmühle	mlinček dam
5. Le moulinet des cavaliers	5. Moulinet (Tänzern)	Herrenmühle	mlinček kavalirjev
6. Le rond des dames	6. Rond (Tänzerinnen)	Damenkreis	krog dam
7. Le rond des cavaliers	7. Rond (Tänzern)	Herrenkreis	krog kavalirjev
8. Lallemande		Allemanda	alemanda*
	8. großen Stern		
9. Le grand rond	9. Rond	Großer Kreis	veliki krog

* vrtenje para v krogu z zadaj prekrizanimi rokami

na plesišču pa je prevladoval kot skupinski ples v obliki *contredansa*, zato je kljuboval novemu času in vztrajal v evropskih javnih plesnih šolah kot temelj plesne vzgoje še celo 19. stoletje. Kot družabni ples v predpisanih figurah se je že v času nastanka razlikoval od dvornega menueta (*menuet de la cour*), zahtevnejše izpeljave menueta na osnovi vnaprej sestavljene koreografije. Z menuetom pridobljene veščine, kot so vzravnan drža telesa, graciozno gibanje na polprstih in stegnjenih kolenih ter številne izpeljave poklonov, so se uspešno prenašale na druge družabne plesne še v celotni prvi polovici 19. stoletja. Linkov priročnik prinaša opis menueta za plesni par (*menuet ordinaire*), prav tako pa tudi verziji za dva (*en quatre*) in štiri pare (*en huit*). Njegov *Menuet en huit* ni nič drugega kot v samostojen ples nanizane uvodne figure francoskega *contredanse* z eno razliko, da je dodal figuro mlinčka za osem plesalcev, poimenovano *velika zvezda*.³²

Angleški *contredanse* (*anglaise*)

V *Popolni plesni šoli* Link ni ostal le pri združevanju menueta s figurami francoskega *contredansa*, temveč je v svojih dveh angleških *contredansih* prepletel figure le-tega s koraki menueta (Linkova angleška *contredansa* št. 9 in 11) ter dodal prepoznavni figuri priljubljenega *Deutscherja* (nemškega plesa): a) *strasbourško* figuro prepletanja rok nad glavo para, ki jo danes poznamo kot značilno figuro ljudskega plesa štajeriš, in b) promenado kot obhod parov po krogu (Linkov angleški *contredanse* št. 10). Najbolj zanimiv in za nas poučen pa je njegov angleški *contredanse* št. 11, kjer je v obliki potpurija³³ s figurami angleškega *contredanse* združil korak menueta in že prej omenjeni figuri *Deutscherja*, vendar s to razliko, da je namesto običajne promenade predpisal nemški obhod po krogu s sukanjem parov (oz. figuro valčka). V Linkovem priročniku je notni zapis glasbe izostal, vendar primer Linkovega angleškega *contredanse* št. 11 jasno kaže, da je tridobna plesna glasba na prelomu stoletja postala v melodiji, ritmu in tempu sorodna, da je bilo nanjo mogoče plesati s korakom menueta in nadaljevati s korakom valčka.

Linkove navedbe treh omenjenih angleških *contredansov* v prevodu:

- št. 9 Tridelni angleški *contredanse* z menuetom,
 št. 10 Tridelni angleški *contredanse* z *Deutscherjem* (deutsch),
 št. 11 Štiridelni angleški *contredanse* z menuetom in *Deutscherjem* (deutsch).

Iz zgornjih navedb treh zaporednih angleških *contredansov* je razvidno, da je Link navajal oznako *deutsch* v dveh: v tridelnem angleškem *contredansu* (št. 10) in v štiridelnem angleškem *contredansu* z menuetom (št. 11). Iz podrobnejšega opisa figur plesa v nadaljevanju pa (glej spodaj) je razvidno, da je oznako *deutsch* pojmoval v dveh različnih povezavah. Prvič je pod oznako *deutsch* povezal *strasbourško* figuro (figura 1) s promenado (hojo parov po krogu, figura 2), drugič pa *strasbourško* figuro (figura 3) z nemškim obhodom (*deutsche Tour*, *Rond-Walzen*, figura 4), ki se izvaja po krogu v sukanju krožnega valčka.³⁴

Figura *Deutscherja* iz tridelnega angleškega *contredansa* št. 10, tabela 12:

Figura 1: Prvi trije pari istočasno naredijo *strasbourško* figuro. 8 taktov.

Figura 2: Nato naredijo promenado v krogu, dokler se spet ne postavijo v kolono. 8 taktov.

Figuri *Deutscherja* se pojavita na začetku *contredansa* (figuri 1–2), sledijo druge figure *contredansa* (3–6).

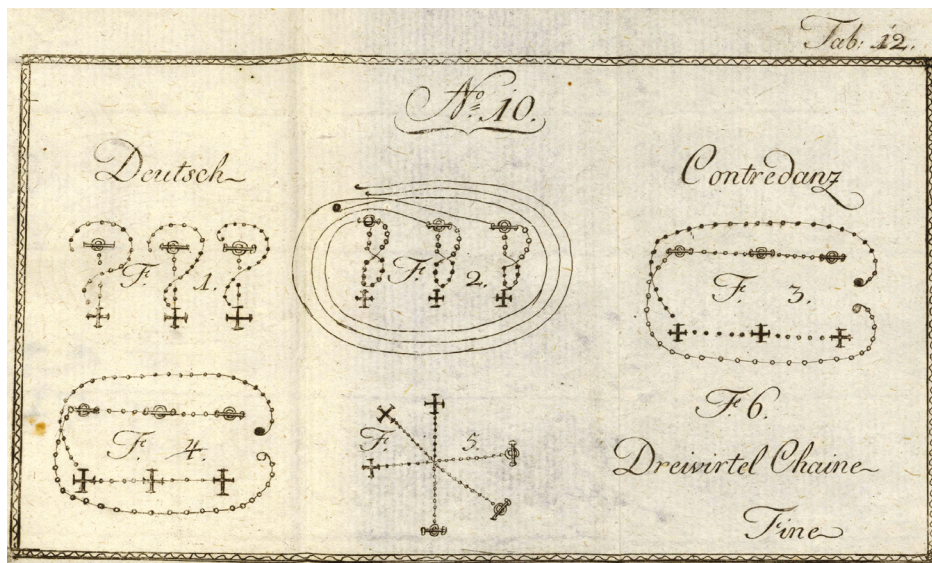
Figura *Deutscherja* iz štiridelnega angleškega *contredansa* št. 11, tabela 13:

Figura 3: Prva dva para ponovno izvedeta *strasbourško* figuro. 8 taktov.

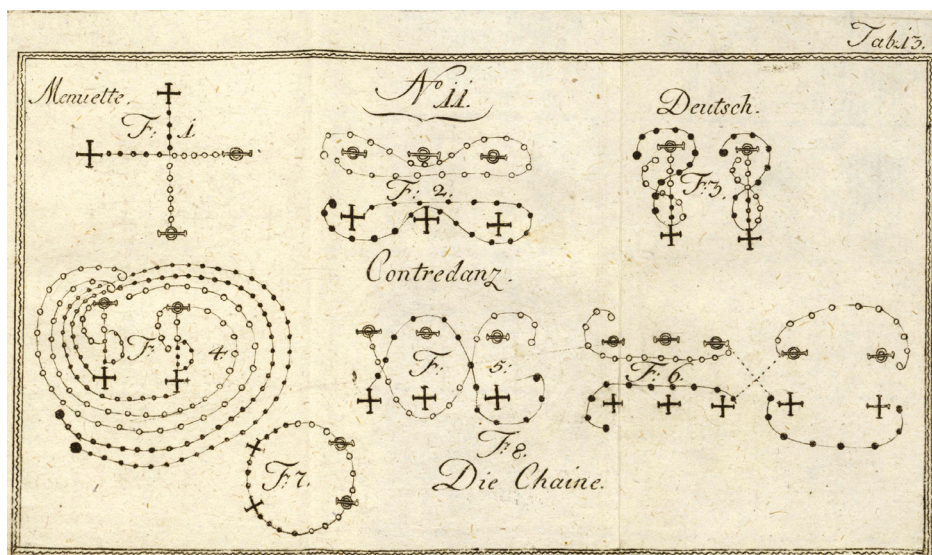
Figura 4: Nato nemški obhod (*deutsche Tour*) v krožnem sukanju para okoli svoje osi (*Rond-Walzen*), dokler se ne vrneš na svoje mesto. 8 taktov.

Figuri *deutscherja* se pojavita na sredini *contredansa* (figuri 3–4), med menuetom (figuri 1–2) in *contredansom* (figure 5–8).

Linkov primer vpletanja dveh ključnih figur *Deutscherja* v angleški *contredanse* velja v strokovni literaturi za edinstven primer in izredno pomemben vir za razumevanje *Deutscherja*, še posebej zato, ker se v koreografskem zapisu ples ni ohranil, medtem ko so izpričani številni spomini pričevalcev o izjemni priljubljenosti, razširjenosti in kar obsedenosti s tem plesom. V Celju natisnjen



SLIKA 6.3 Linkova ponazoritev figur contredansa z Deutscherjem (tabela 12). (Georg Link, *Vollkommene Tanzschule aller in Kompagnien und Bällen vorkommenden Tänzen*. Celje: Jenko, 1796).



SLIKA 6.4 Linkova ponazoritev figur contredansa z menuetom in Deutscherjem (tabela 13) (Georg Link, *Vollkommene Tanzschule aller in Kompagnien und Bällen vorkommenden Tänzen*. Celje: Jenko, 1796).

plesni priročnik ponuja interpretacijo, da je Link iz splošno poznanega plesa *Deutscher* povzel prepoznavna elementa tega plesa: značilno figuro prepletanja rok oz. *strasbourško* figuro, ki ji sledi promenada parov po krogu. Oboje je združil pod imenom *deutsch* v obsegu 16 taktov, vendar ju je zapisal kot dve zaporedni figuri.³⁵

6.3 CONTREDANSES DE L'ANNÉE ...

Družabni plesi so od nekdanjeločljivo povezani z glasbo, zato je poznavanje in razumevanje plesne glasbe bistven vidik za njihovo preučevanje. Plesni mojster je bil vse do 20. stoletja v prvi vrsti odličen glasbenik. Ustrezno glasbo ob poučevanju plesa je običajno izvajal kar sam, saj je med obvezujočo opremo plesnega mojstra sodila mala, tri- ali štiristrunska žepna violina, imenovana *pochette*, ki je dobila ime po velikem notranjem žepu sukniča, v katerem so jo plesni mojstri nosili. Predstavljamo si, da so bili v priročni žepni obliki tudi njihovi notni zvezki, v katere so si zapisovali plesne melodije.

Francoski *contredanse* (*française*) in *quadrille des contredanse*

Med zanimivimi prepisi, rokopisi in tiski plesne glasbe, ki jih hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižice* v Ljubljani, po obliki izstopa rokopisna notna knjižica, ki se po velikosti in podolžni obliki prilega mojstrovemu žepu sukniča. Njen zbledeli naslov na ovoju – *Contredanses de l'année ...* – se žal ne zaključi z letnico, ki bi nam razkrila, v katerem letu so zapisane plese izvajali. Morda letnica umanjka, ker ovoj združuje dve rokopisni zbirki *contredansov* z različnima pisavama; prva v obsegu dvanajst, druga štiriindvajset *contredansov* oziroma melodij za izvajanje tega plesa z različnimi naslovi.

V domnevno starejši zbirki štiriindvajsetih *contredansov* na temnejši barvi papirja so ob posameznih melodijah dopisane tudi plesne figure v ustaljenih francoskih plesnih izrazih za *contredanse*. Izbor figur pri *contredansih* pod zaporednimi številkami 1, 2, 7, 9, 10 in 11 ter njihova povezanost v niz šestih nakazuje prehodno oz. zgodnjo obliko kadrilje, imenovano *quadrille des contredanse*,

ki je bila v Franciji popularna že od sredine 18. stoletja. Kadrilja je postala v 19. stoletju priljubljena plesna oblika in je bila v svoji ustaljeni obliki, plesni suiti, sestavljena iz niza petih ali šestih *contredansov* z značilnim poimenovanjem (*Le pantalon, L'été, La poule, Trenis, La pastourelle, Finale*), vsak posamezni pa je imel ustaljen izbor in zaporedje plesnih figur. Kadrilja se je običajno izvajala s štirimi pari, stoječimi v formaciji kvadrata, tako kot francoski *contredanse*; vsako posamezno figuro sta najprej izvedla vodeči in njemu nasproti stoječi par, ponovila pa oba stranska para. V izboru in zaporedju sedmih plesnih figur prvega *contredansa* iz druge rokopisne zbirke z naslovom *Elizejska (L'elisée)*, ki je notirana v 6/8 taktovskem načinu, prepoznamo *contredanse*, ki se je v kadrilji ustalil na prvem mestu (*Le pantalon*).

PREGLEDNICA 6.2 Primerjava figur *quadrille des contredanse* iz zgoraj omenjenega rokopisa s tiskano izdajo (oboje hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani)

No. 1 <i>L'elisée</i> (vir: <i>Contredanèses de l'année ...</i>)	1 <i>La Richelieu</i> (vir: J. B. Hullin, <i>Trois Quadrilles de nouvelles contredanses françaises</i>)
1 4 la demi chaine anglaise Ri.ou	Quatre la demie chaine anglaise et Rig.
2 Rachevez la ch.ne a vos places	Rachevez la chaine et a vos places
	En avant quatre et en arriere
3 Balancez avec vos Dames et Cot.mps	Ballancez avec vos dames et contretemp
4 tour de main aux dames	en tournant, les cavaliers a gauche les dames a droite
5 la Ch.ne des dames 2 fois	La chaine des Dames deux fois
6 la demi queue de chat	De suite la demi queue du chat et Rig.
7 Rachevez la qu ? on chat a vos place rigadon	Rachevez la demi queue du chat a vos places et Rig.
	Contrepartie pour les 4 autres

Uvezani rokopisni zbirki sta najverjetneje prepisa dveh izdanih zbirk francoskih *contredansov* oz. *quadrille des contredanse* iz obdobja med 1790 in 1810. Ti plesi so se v tem obdobju zaključevali z vse bolj priljubljeno figuro sukanja para okrog lastne osi po krogu naprej v nasprotni smeri urinega kazalca, zato v prepisu obeh rokopisnih zbirk zasledimo tudi melodije, notirane v 3/4

taktovskem načinu, naslovljene *valtz*, in v *2/4 sauteuse*, ki je po zapisu plesnega mojstra Thomasa Wilsona (1774–1854) ena od treh izpeljav francoskega valčka.³⁶ Podobne zbirke so se na francoskem trgu pojavljale množično za vsako plesno sezono posebej. V notni beležki je tudi zapis melodije za *monfrin* (zapisano kot *mont ferine*).

Podobna razporeditev plesov za določeno sezono, od priljubljenih *contredansov* in *quadrille des contredanse* do preostalih plesov v obeh rokopisnih zbirkah, je razvidna tudi iz sedmih pariških tiskov, ki so se ohranili na naših tleh in ki jih je prvotni lastnik uvezal v trdo vezavo ter opremil s hrbtnim napisom *Contredanses*. Podobno kot za rokopisni zbirki tudi za notne tiske provenienca ni znana, vendar pa pri tiskih poznamo imena avtorjev. To so bili plesni mojstri, ki so poučevali družabne plese na različnih lokacijah v Parizu (J. B. Hullin, J. C. Joly, Auguste in Louis Julien Clarchies). Rokopisno in tiskano zbirko *contredansov* in zgodnjih kadrilj hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.

6.4 *DEUTSCHER*

Deutscher je bil modni ples nemškega meščanstva, ki je od konca 18. stoletja postal nepogrešljiv spremljevalec vsakoletnih redutnih pustnih plesov. Njegov razcvet je sovpadal z obdobjem, ko so si bili kronisti enotni v opažanju rastočega zanimanja in navdušenja prebivalstva za ples.³⁷ V skladu z novimi idejami razsvetljenstva so v plesnih dvoranh popustili strogi predpisi in vsak posameznik je bil pozvan, da se umetniško-plesno udejstvuje.³⁸ Ta svoboda se je plesno realizirala tako na posameznem paru z izvajanjem *strasbourške figure* kot v skupinskem izvajanju *Deutscherja* v parih, razporejenih po krogu. Meščanski *Deutscher* je ohranjal enostavnost in prvinskost ter se je povsem razlikoval od drugih družabnih plesov tistega časa. Plesalci, ki so se predhodno izurili v korakih menueta in zapletenem zaporedju figur *contredansa*, so ga enostavno in hitro usvojili brez predhodnega urjenja, zato je bil v plesnih učbenikih večinoma le obrobno omenjen. Jean Georges Noverre, ki ga Georg Link omenja kot svojega učitelja, ga je v letu 1767 opisal kot prikupen naraven ljudski ples, ki se z usklajenostjo in spretnostjo plesnih parov pleše na prostem okoli drevesa ali stebra v skupnem krogu.

»Deutscher (Der deutsche Tanz) je prikupen, ker je vse na njem naravno: v vsakem njegovem gibu vlada radost in veselje in natančnost izvedb daje njihovim položajem, korakom in kretnjam neko posebno ljubkost. Ko je treba skočiti, začne v istem trenutku sto ljudi, postavljenih okrog hrasta ali stebra, odskočijo z isto hitrostjo in pristanejo ravno tako natančno. Če je treba takt označiti z udarcem z nogo, udarijo vsi naenkrat. Ko zavijajo svoje ženske v zrak, so videti vse enako visoko in ne spustijo jih prej na tla kot točno na ustrezno noto.«³⁹

Carl Joseph pl. Feldtenstein je *Deutscher*, ki ga je deloma enačil s švabskim plesom, leta 1772 v svojem delu *Erweiterung der Kunst, nach der Choreographie zu tanzen (Razširitev umetnosti plesa po koreografiji)* uvrstil med nacionalne plesse (*National-Tänze*). Iz njegovega opisa razberemo, da *Deutscher* ni potreboval plesnega pouka kot sta ga menuet in *contredanse*, saj je bilo v izvedbi njegovega osnovnega koraka »iz treh delov« dovoljeno »voljno in ohlapno koleno«. Pri tem procesu osamosvajanja od nadvlade plesnega mojstra je pomembno vlogo imela plesna glasba, ki je z ritmično nezapletenim tridelnim ritmom in značilno izvedbo le-tega z zadrževanjem prve in pohitevanjem druge in tretje dobe, kar po opisu Feldtensteina izhaja iz oponašanja udarcev kovaškega kladiiva, bila plesalcu v veliko pomoč pri usklajevanju plesnega koraka z glasbo. Izvedba v prostoru je bila »brez omejitev« in prepuščena plesnemu paru samemu, ni bila vodena in kako drugače regulirana s strani plesnega mojstra. Zaradi lastne varnosti na plesišču so morali pari upoštevati zaporedje pri obhodih, premikati so se morali brez prerivanja ali prehitevanja, ki je lahko pripeljalo do nesreče, in se pri izvajanju plesnih figur zgledovati po vodečem plesnem paru. S stališča izvajalske glasbeno-plesne prakse je zanimivo, da je bila pri *Deutscherju* že v letu 1772 poudarjena in podaljšana prva doba takta, ki velja za prepoznaven znak poznejšega dunajskega valčka.

»Vodenje v tem plesu ostaja prosto in brez omejitev. Vsak plesalec lahko svojo plesalko popelje po lastni želji s krožnimi obrati in obhodi, mora pa upoštevati zaporedje in za to je potreben le en sam osnovni korak (kadar ni priložnosti, da bi se jih od učitelja naučili več) in tega bom tu predstavil na lahek in razumljiv način po svojih najboljših močeh ... Plesalci smejo uporabljati le en korak iz treh delov, tega pa največkrat oblikujejo z voljnimi ali ohlapnimi koleno, tridelni

tempo lahko oponašajo kot s tremi udarci kovaškega kladiva, če pa menijo, da se bodo bolje izurili s pomočjo štetja, lahko štejejo 1 – 2, 3, tako da z oznako ena štejejo počasi, 2 in 3 pa štejejo oz. izgovorijo hitro in tako bodo čisto zlahka ujeli plesni korak po naravi glasbe [...]»⁴⁰

Zaporedje plesov na plesni zabavi mlade meščanske družbe v osmerokotnem dvorcu (*Lusthaus*) in zanimive podrobnosti o *Deutscherju* so opisane v romanu *Trpljenje mladega Wertherja* Johanna Wolfganga pl. Goetheja iz leta 1774. Plesalci so začeli s skupinskim menuetom, nadaljevali s *contredansi*, ki so jih kombinirali s turami valčka, in zaključili z *Deutscherjem*, ki je imel za zaljubljene pare poseben pomen, saj so pri tem plesu običajno (po lokalnem običaju) lahko ostali skupaj.⁴¹ V nadaljevanju je Goethe podal tridelni koreografski opis *Deutscherja* v plesu Wertherja in Lotte: 1. *strasbourger* – »nekaj časa smo se zabavali z raznovrstnimi prepleti rok«, 2. valček – »kot krogle smo se kotalili eni okrog drugih«, 3. prome-nada – » naredili smo nekaj obhodov hoje po dvorani, da si oddahnemo«.

»V menuetih smo se previjali drug okoli drugega; zarajal sem po vrsti zdaj s to zdaj z ono plesalko ... Prosim sem jo, da bi zaplesala drugo kontradanso z menoj, pa mi je obljubila tretjo in mi z najbolj ljubeznivo prostodušnostjo, kar je premore svet, zatrdila, da srčno rada pleše po nemški. – Tukaj je v navadi, je nadaljevala, da vsaka plesna dvojica ostane pri nemškem plesu skupaj, moj plesalec pa slabo suče in mi bo hvaležen, če ga razrešim. Vaša spremljevalka tega plesa tudi ne zna in ne mara, jaz pa sem med angleškimi videla, da dobro plešete; če želite biti moji pri nemškem plesu, pojdite in si me izprosate pri mojem gospodu, jaz pa stopim do vaše dame ... Potem se je začelo; nekaj časa sva se zabavala tako, da sva prepletala roke v mnogoterih likih. Kako mično, kako urno se je gibala in ko smo se zasukali v valčku in se vrteli drug okoli drugega kakor svetovi v veselju, je šlo malce križem in počez, zakaj le malo plesalcev zna ubrati pravi korak ... Da bi zajela sapo, sva preplesala nekaj krogov po dvorani (plesišču) v koraku.«⁴²

Zgovorni citati z opisi pojava *Deutscherja* kažejo na nenavaden preobrat v družbi tedanjega časa. Na nemškem govornem področju je bil *Deutscher* sprva v 60. letih 18. stoletja izpričan kot ljudski ples podeželja (Noverre), kmalu za tem kot nacionalni ples meščanske družbe (Feldtenstein), njegova priljubljenost pa v

mestih na obrobju, kot na primer v Ljubljani, ni pojenjala vse do poznih 30. let 19. stoletja. In kaj je bilo tako posebnega na tem plesu? Med skupinskimi plesi je *Deutscher* izstopal kot ples, pri katerem se je v velikih dvorinah le s sledenjem enostavnega ritma glasbe uspela usklajeno povezati številna skupina parov. Ta družabni ples pa ni bil manifestacija plesnih pravil, temveč predvsem sprejemljiva zabava, dvorjenje in užitek ob plesni vznesenosti na očeh javnosti. Vsemu naštetemu je sledila vsakokratna na novo komponirana glasba, saj se je plesna vznesenost prenesla tudi na komponiranje. Z *Deutscherjem* so se srečali številni glasbeniki in skladatelji, med katerimi izstopa ugledna trojica J. Haydn, W. A. Mozart in F. Schubert. Možnost za lastno glasbeno izražanje kot »klic narave« pa so v *Deutscherju* prepoznali tudi številni ljubitelji glasbe. V 19. stoletju se je *Deutscher* vse bolj vezal na lokalni kolorit, zato je vsako večje mesto stremelo k temu, da na vsakoletnih težko pričakovanih prireditvah s plesom – pustnih redutah, izvajajo *Deutscherje* iz vrst lokalnih ustvarjalcev. Številni tiski in prepisi ohranjenih graških *Deutscherjev* kažejo, da je trend pisanja le-teh prišel v Ljubljano iz Gradca.

Najzgodnejši ohranjeni *Deutscherji* iz Glasbene zbirke *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani so anonimni in so prepoznavni po večjem številu plesov v nizu. Od vseh ohranjenih je najverjetneje najzgodnejši z naslovom *Teütsche*, s pripisom *Clavi Cembalo*, ki zveni klasicistično in je sestavljen iz niza dvanajstih *Deutscherjev* s trii. Z datirano letnico je najstarejši iz leta 1807 in ima dvanajst plesov v nizu ter je ohranjen v partu za prvo violino, najstarejši poimenovan kot »reduetni *Deutscher*« pa je iz leta 1809 in ima sedem plesov s trii ter je zapišan v priredbi za klavir. *Deutscherje*, ki so najverjetneje nastali pred ljubljanskim kongresom in v njihovih poimenovanjih ne zasledimo povezave z določenim mestom, so komponirali Leopold F. Schwerdt, Valentin Klemenčič in kapelnik vojaške godbe Carl Handschuh. Zadnji se je v Ljubljani zadrževal v letu 1819, saj so se v prepisu oboista vojaške godbe Wenzla Šetwina ohranili kar trije njegovi reduetni *Deutscherji* za to leto in *Strasbourški valček* za klavir.

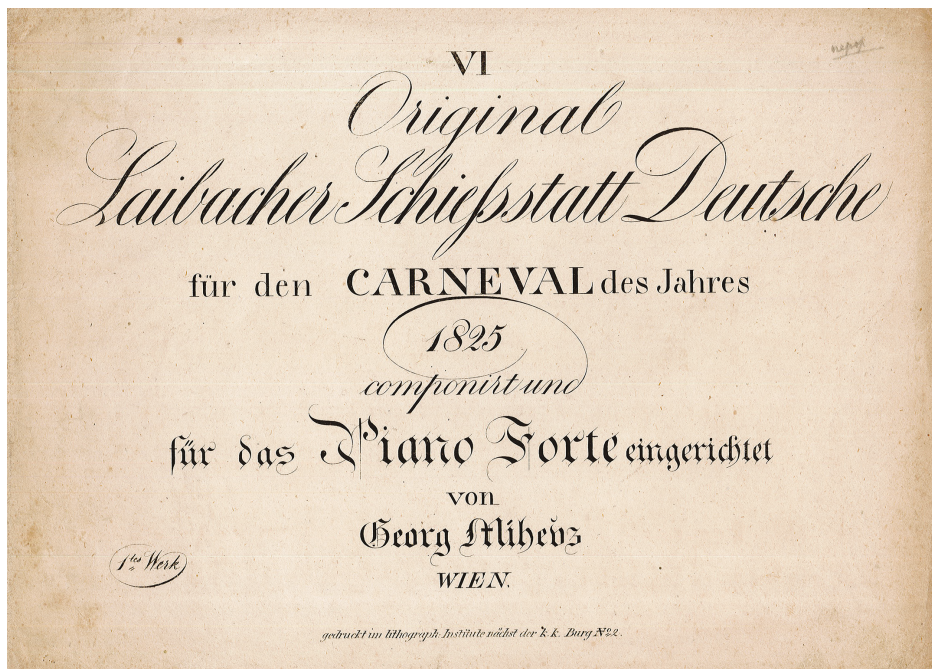
Priredbe *Deutscherjev* iz Rossinijevih oper za Stanovsko gledališče

Ljubljana je v letu 1821 doživela celovito zunanjo prenovo, njene prebivalce pa je zaznamovala izpeljava srečanja na najvišji diplomatski ravni. V času

ljubljskega kongresa svete alianse je prevladovala italijanska opera, zato ne preseneča dejstvo, da je Gašpar Mašek, ki je te opere v *Stanovskem gledališču* (*Ständisches Theater*) tudi dirigiral, prirejal glasbo iz Rossinijevih oper za priljubljene *Deutscherje* še v naslednjih dveh letih po ljubljanskem kongresu. Iz njegovega oglasa 22. maja 1821 izvemo, da so v času ljubljanskega kongresa izvajali njegove *Deutsche Tänze sammt Trio's*, ki so nastali kot priredba priljubljenih melodij iz Rossinijevega *Il barbiere die Siviglia* (*Seviljskega brivca*) v treh delih. Ljubljancanom jih je ponujal v priredbi za klavir in različne druge instrumente kar na svojem domačem naslovu.⁴³ Za klavir dvo- in štiriročno je za pustne plesne 1822 priredil *Deutscherje* iz Rossinijeve *La Cenerentola* (*Pepelka*)⁴⁴ ter opere *Eduardo e Cristina* (*Edvard in Kristina*); obe operi je izvajal že v času kongresa, v naslednji sezoni 1823 pa zasledimo *Sechs deutsche Tänze sammt Trio's* (*Šest Deutscherjev s triom*) iz Rossinijeve priljubljene opere *Zelmira*.⁴⁵ Med vsemi naštetimi primeri se je ohranil le Maškov *Deutsche aus Rossini's Edvard und Christine für den Carneval 1822* (*Deutscherji iz Rossinijeve Edvard in Kristina za karneval 1822*) v priredbi za klavir. Maškove priredbe Rossinijevih oper v obliki *Deutscherjev* so bile najverjetneje izvajane med dejanji v *Stanovskem gledališču* in domnevno niso bile namenjene plesnim prireditvam.

Izvirni ljubljanski *Deutscherji* za *Reduto* in *Mestno strelišče*

Leto po ljubljanskem kongresu je Louis baron pl. Lazarini pred sezono pustnih plesov 1822 v Ljubljani oglaševal svoje *Redout-Deutsche mit Coda* (*Redutni Deutscherji s kodo*) v priredbi za klavir, ki jih je posvetil meščanskemu in plemiškemu delu prebivalcev Ljubljane.⁴⁶ Ta redutni *Deutscher* barona Lazarinija je verjetno najzgodnejši primer ljubljanskega *Deutscherja*, vendar se v notnem zapisu ni ohranil. Prelomno leto za ljubljanski *Deutscher* je 1824, ko je nastal cikel prvih šestih *Deutscherjev* za ljubljansko reduto izpod peresa glasbenega ljubitelja ter uglednega in glasbeno dejavnega člana ljubljanske *Filharmonične družbe* Leopolda Ledeniga (1795–1857).⁴⁷ Največ ljubljanskih *Deutscherjev* je prispeval mladi Jurij Mihevc (1805–1882), ki je svojo prvo skladbo – *Marche militaire* – napisal prav v času ljubljanskega kongresa, ko mu je bilo komaj šestnajst let.⁴⁸ Za sezono pustnih plesov v letu 1825 je prispeval niz šestih plesov za ljubljansko *Reduto*⁴⁹ in drugi niz



SLIKA 6.5 Naslovna stran prve natisnjene skladbe Jurija Mihevca. Georg Miheuz, *VI Original Laibacher Schießstatt Deutsche für den Carneval des Jahres 1825*. Dunaj, b.l. (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

za ljubljansko *Mestno strelišče (Bürgerliche Schießstätte)*⁵⁰ in prav ta dunajski tisk označil kot svoje prvo delo. Z ljubljanskimi *Deutscherji* je nadaljeval še v naslednjih dve sezonah, ko je študiral na Dunaju. V letu 1826 je Mihevc pri pomembni dunajski založbi *Cappi und Comp.* izdal ljubljanske streliške *Deutscherje* za klavir in jih posvetil tedanjemu županu Ljubljane Janezu Nepomuku Hradeckemu,⁵¹ ki je bil velik podpornik *Mestnega strelišča* v Ljubljani.⁵² Javno se bili izvedeni 6. januarja 1826 v *Stanovskem gledališču* med dejanji gledališke igre.⁵³

Poleg Mihevca in Ledeniga, ki sta jih prispevala največ, so ljubljanske *Deutscherje* za posamezne sezone pustnih plesov pisali že omenjeni Luis baron pl. Lazarini, Johann Carl Fischer pl. Wildensee, ki sta bila iz vrst plemstva, ter Joseph Bosizio, Fran Seraphin Nepozitek in Martin Schuller kot ljubiteljski glasbeniki iz vrst meščanstva. Med letoma 1824 in 1831 je nastalo najmanj sedemnajst ljubljanskih *Deutscherjev*, ki so bili namenjeni izvedbi pustnih plesov v stanovski

Reduti ali *Mestnem* strelišču. Dosledno označevanje *Deutscherjev* kot redutnih in strelških je verjetno bolj kot oznako lokacije izvedbe pomenilo ustvarjalcem izkazovanje stanovske pripadnosti, saj so *Reduto* vzdrževali kranjski deželni stavovi, *Mestno strelišče* pod gradom pa je bilo v domeni mesta in meščanov. Vseh sedemnajst ljubljanskih *Deutscherjev* se je ohranilo in so danes dosegljivi na štirih različnih lokacijah.⁵⁴

Ljubljanskim je soroden niz šestih *Deutscherjev* za klavir, ki jih hrani *Frančiškanski samostan* v Novem mestu z naslovom *Sechs Originale Deutsche samt Trios und Coda* (*Šest izvirnih Deutscherjev s Triem in Kodo*). Zložil jih je triindvajsetletni Joseph Illowsky ter jih posvetil sestrama Luise in Marie Pechani.⁵⁵ Iz zapisanega datuma ob sklepnem taktu – 18. julij 1828 – je razvidno, da niso bili namenjeni pustnim plesom, temveč kakšni drugi priložnost, morda bolj osebne narave. Joseph Illowsky je s tridesetimi leti vstopil v frančiškanski red,⁵⁶ zato ga pozneje srečamo z imenom pater Rafael Illowsky.⁵⁷

6.5 PLESNE PRIREDITVE


Plesavnice (redute) v dvorani *Stanovskega gledališča*, *Redute in Mestnega strelišča* v Ljubljani

Med javnimi plesnimi prireditvami tudi pri nas izstopajo pustni plesi v maskah, redute, ki so jih slovenili z besedo *plesavnice*.⁵⁸ Na Dunaju so plesi v maskah doživeli pravi razcvet pod Jožefom II. Iz zaprte zabave, namenjene le plemstvu, so postopoma prišli v javno domeno, ki je bila dostopna vsem stanovom.⁵⁹ Kot pripadnik razsvetljenega absolutizma je mladi cesar podpiral javne zabave in v njih videl sredstvo, ki naj bi prispevalo k približevanju stanov in k oblikovanju enotnega ljudstva podanikov. Popularnost redut se je iz glavnega mesta širila v vse dežele monarhije. Pestro pustno plesno dogajanje je bilo tudi v času zasedanja ljubljanskega kongresa v letu 1821, ko so se v mestu zadrževali številni udeleženci kongresa, tudi vladarske osebnosti, katerim so bile posvečene plesne in koncertne prireditve. Dnevnik Henrika Coste v kongresnem letu ohranja podatek, da so izpeljali pet plesov v maskah in eno slovesno večerjo s plesom, ki so jo pripravili visoki gostje. Tretjega plesa v maskah se je udeležilo 407 obiskovalcev.⁶⁰

Zanimanje za karnevalske zabave, katerih del so bile poleg plesov v maskah ali redut tudi povorke mask (korzo), naj bi po mnenju Augusta Dimitza v Ljubljano v 80. letih 18. stoletja zanesli beneški impresariji z italijansko opero in baletom.⁶¹ Zaradi doslednega oglaševanja pustnih prireditev v Ljubljani z besedo »carneval« in ne »Fasching«, ki je značilna za Dunaj in ne zajema politično nevarnih pustnih povork, ki so bile v tem mestu strogo prepovedane,⁶² je to zelo verjetno. Obsežnejše plesne zabave so sprva v Ljubljani potekale v stavbi gledališča. Ljubljana je pridobila gledališko dvorano s prezidavo stare stanovske jahalnice v letu 1765. V njej so prirejali javne plese, saj so v parterju postavili klopi, ki so jih za ples lahko odstranili.⁶³ Ceno vstopnic plesov v maskah je določala plesna uredba (*Ball-Ordnung* iz leta 1773), iz katere je tudi razvidno, da se jih je lahko udeležila vsaka oseba ne glede na stan, če je bila našemljena ali pa v lastnih oblačilih in zakrinkana z larfo. Po dobrih dvajsetih letih je Ljubljana poleg gledališke dobila plesno dvorano, saj je po zgledu večjih mestnih središč monarhije konec 18. stoletja dobila plesu namenjeno posebno hišo – *Reduto*. Po letu 1786 so v obnovljeni stavbi nekdanje jezuitske gimnazije, ki je prešla v last deželnihi stanov leta 1776, uredili redutno dvorano, ki je bila največja dvorana v Ljubljani.⁶⁴ Ivan Vrhovec je poročal, da je bila vstopnina za redutne plese v Ljubljani visoka,⁶⁵ vendar se je kljub temu vsakega plesa v letu 1792 udeležilo okrog 300 oseb.⁶⁶ Redutno dvorano so v letu 1866 povsem obnovili.⁶⁷ Javni pustni plesi za srednje sloje so potekali na *Mestnem strelišču* pod Ljubljanskim gradom do leta 1876.⁶⁸ Predhodno leseno stavbo so leta 1803 pozidali in svečano odprli leta 1804.⁶⁹

Za izpeljavo redut v letu 1809 so beležili stroške štirinajstih najetih glasbenikov, dodatno so jim plačali za prenos pavk in »violona« ter za punč, s katerim so se glasbeniki okrepčali na pustni torek.⁷⁰ Tudi v letu 1839 se orkester ni bistveno povečal, saj je štel petnajst glasbenikov, ki so za vsak plesni večer prejeli 2 goldinarja in 30 krajcarjev, dirigent pa 4 goldinarje. Med stroške v letu 1839 pa je vključeno tudi prepisovanje oz. priprava orkestrskih glasov za nove *Deutscherje*. Naslednji dve ohranjeni ljubljanski plesni uredbi za plese v maskah iz 1845 in 1867 višine za vstopnino ne določata več.

Pri gledaliških redutah so poklicni igralci in baletni plesalci poskrbeli za dodatno zabavo. Izvajali so odlomke iz veseloiger, baletni plesalci so odplesali baletno točko. Kostumi in maske iz *commedie dell'arte* so bili med poklicnimi igralci na gledališkem odru redut ključni, medtem ko so bili ti kostumi med obiskovalci



Ständ.-Theater in Laibach.

(Handwritten signature and date: 31. 1. 1858)

Große maskirte Redoute.

Heute Sonntag den 31. Jänner 1858,
 findet in den Räumlichkeiten des hiesigen ständischen Theaters:

Ein großer Masken-Ball

Statt.

Eine möglichst reiche und glänzende Beleuchtung ein gut besetztes Orchester, eine sorgfältige Auswahl der neuesten und beliebtesten Tanz-Compositionen, so wie ein zweckmäßiges Arrangement des Ganzen, versprechen mit Sicherheit eine ebenso solide als anständige Unterhaltung.

Das Orchester unter Leitung des Orchester-Directors Herrn **Albert Hohl**, ist bestens besetzt.

Das Buffet in den Räumlichkeiten des ersten Logen-Ranges wird immer mit Gefrischungen aller Art reichlich versehen sein.

Für gute kalte Küche und edle Getränke ist in den dazu hergerichteten Lokalitäten auf das Beste gesorgt.

Masken so wie **Lorben** von jeder Gattung sind zur Bequemlichkeit des P. T. Publikums in der Theatergarderobe auf der Bühne die ganze Nacht hindurch zur beliebigen Auswahl bereit.

Die Tänze leitet der Balletmeister Herr **Franz Weßl**.

Zur Aufbewahrung und Abgeben der Kleider ist ein Theil der Vorkasse eingerichtet.

Der Eintrittspreis in den Saal oder in die Logen ist 30 Kr. à Person.
Eine Eintrittskarte zum zusehen auf der Gallerie kostet 12 Kr.

Nicht zu übersehen

Retourkarten werden nur für den Saal verabfolgt, für die Gallerie werden keine Retourkarten gegeben.
 Ohne Eintritts- oder Retour-Karte ist Niemand der Eintritt in den Saal, die Logen und die Gallerie gestattet.

Tanzordnung:

VOR MITTERNACHT:		NACH MITTERNACHT:
1. Marsch, von Albert Hohl. 2. Tanzlieder-Walzer, von Gungl. 3. Une Bagatelle, Mazur, von Johann Strauss. 4. Die 58ger Polka française, von Fahrbach. 5. Wien mein Sinn, Walzer, von Johann Strauss. 6. Polka-Mazur, der Tanz durchs Leben, von Lanner. 7. Chouchon-Quadrille, von Bieder. 8. Erinnerung-Polka, (geschwind) von Haag.		1. Etwas Kleines, Polka française, von Johann Strauss. 2. Die Schwarzblättl-Walzer, von Fahrbach. 3. Le Papillon, Mazur, von Johann Strauss. 4. Dioscuren-Quadrille, von Josef Strauss. 5. Spassvogel-Polka, (geschwind) von A. Hohl. 6. Controversen-Walzer, von Johann Strauss. 7. Hasenplan-Polka française, von Gungl. 8. Casino-Polka-Mazur, von Gungl.

Maskenstunde von 12 bis 1 Uhr.

Zu einem recht zahlreichen Besuche beehrt sich ehrsüchtigenfalls einzuladen

Josef Zug,
 Theater-Director.

Kassa Eröffnung 7 Uhr. — Ball-Anfang 8 Uhr. — Ende 4 Uhr.

Gedruckt bei Josef Wastanil.

SLIKA 6.6 Plakat za Veliki redutni ples v Stanovskem gledališču v Ljubljani, 21. januarja 1858. (Narodni muzej Slovenije, Radičeva gledališka mapa. Fotodokumentacija NMS).

redut v plesni dvorani s plesno uredbo prepovedani. V izkazu stroškov plesov *Stanovskega gledališča* za leto 1841 je navedeno, da so sedem redut izpeljali v redutni dvorani, štiri pa na drugih lokacijah, in da so na zadnjem, dvanajstem plesu v maskah izvedli v gledališču veseloigro.⁷¹ Obseg in prakso vključevanja gledaliških vsebin znotraj plesne prireditve nam razkrivajo ohranjeni plakati za štiri velike redutne plesne v maskah (*Große maskirte Redoute*) v *Stanovskem gledališču* iz leta 1858.⁷² Prvi trije so se razvrstili v zaporednih nedeljah in so trajali od 20.00 do 4.00 ure zjutraj, četrti pa na pustni torek od 18.00 do 12.00 ure. Na prvih treh plesnih večerih so izvedli šestnajst plesov, na zadnjem krajšem pa dva plesa manj. Drugi večer *Velike redute v maskah* je vseboval tudi dve gledališki vsebini, tretji pa povorko mask (*Maskenzug*) v dopoldanskem času. Plesni red vseh štirih redout je bil enak ter se je začel s koračnico in nadaljeval z valčkom, mazurko, francosko polko, valčkom, polko mazurko, kadriljo in polko; po polnoči pa so plesali francosko polko, valček, mazurko, kadriljo, polko, valček, polko in polko mazurko. Orkester je vodil Albert Hohl, plesne pa baletni mojster Franz Weiß.

Plesi v Kazini in Kolizeju

Ljubljana je v letih 1835 in 1845 pridobila dve novi stavbi, namenjeni zabavi in plesu, *Stanovsko gledališče* pa so v obdobju 1845–1846 prezidali in prenovili, da je bilo prostora za tisoč obiskovalcev.⁷³ Za potrebe delovanja *Kazinskega društva* (*Kasino-Verein*) so leta 1836 v središču Ljubljane zgradili moderno dvonadstropno stavbo z veliko dvorano, ki je bila do konca prve svetovne vojne središče družabnega življenja predvsem nemško govorečih prebivalcev Ljubljane. Plesi in večerne zabave v *Kazini* so bili vedno živahni in elegantni. Komaj deset let pozneje so na robu kapucinskega predmestja ob meji s Šiško postavili veliko večnamensko stavbo s šestimi velikimi dvoranami – ljubljanski *Kolizej*.⁷⁴ Ob tej arhitekturni pridobitvi mesta se je z zabavljico *Božje in hudičeve hiše* ob prebivalce Ljubljane obregnil France Prešeren. Čeprav je tudi sam zahajal v *Kazino* in bil član njenega društva, je bil prepričan, da plesne zabave kvarijo človeka in da vseh pet ljubljanskih hiš – *Kazina*, *Reduta*, *Kolizej*, *Stanovsko gledališče* in *Mestno strelišče* – ljudje prepogosto obiskujejo.

Potujoči plesni mojstri v Ljubljani v 30. in 40. letih 19. stoletja

Zabavi namenjene stavbe v Ljubljani so za krajše obdobje zagotavljale ustrezen prostor trem priznanim plesnim mojstrom. Leonard Hasenhut je kot baletni plesalec in koreograf deloval na Dunaju in v Gradcu ter je v Ljubljano prišel na povabilo *Stanovskega gledališča*. Za pripravo na pustne plese je ob prihodu za sezono 1830–1831 najavil poučevanje v »vseh družabnih plesih«. Iz njegovega naštevanja izvemo, da je v tej sezoni v Ljubljani poučeval polonezo, *tempete*, ekosezo, kadriljo, francosko, kotiljon in galop. Tudi Alojzije Deperis je bil baletni plesalec in je v Ljubljano prišel iz Trsta, pozneje pa se več let zadrževal v Zagrebu.⁷⁵ V Ljubljani je vodil trgovski pustni ples v sijajno razsvetljeni stavbi *Redute* 5. februarja 1841. Katere plese so izvajali v tem letu, vir žal ne omenja. Eduard Georg Eichler (1805–1876) je bil deželno-stanovski plesni mojster iz Gradca iz priznane družine plesnih mojstrov. Ljubljano je večkrat obiskal. Anonimni poročevalec je v daljšem prispevku poročal o zaključku njegovega dvomesečnega poletnega tečaja v tedaj povsem na novo zgrajeni dvorani ljubljanskega *Koloseuma* (kot so takrat poimenovali *Kolizej*) v letu 1846. Poudarek je bil na učenju različnih kadrilj, med katerimi je najbolj izstopala njegova najnovejša *Quadrille Styrienne* (*Štajerska kadrilja*), ki so jo najavljali kot štajerski nacionalni ples. Poleg nje so plesali *contredanse*, *mazur*, kadriljo *la Lance* in *Quadrille d'Union* (*Unionsko kadriljo*), polko Fanny Elßler in *hopser* kot najnovejši modni ples iz Pariza. Za utrjevanje gracioznega gibanja pa so izvajali francosko kadriljo in dvorski menuet.

Salonska plesna glasba iz zbirke muzikalij Jožefine Terpinc

V *Slovanski knjižnici* v Ljubljani se je ohranila edinstvena notna zbirka z znano provenienco, ki razkriva vpogled v vsebino meščanskega salonskega muziciranja ob klavirju v širšem časovnem obdobju. Največji del zbirke sestavljajo plesne skladbe (trije *Deutscherji*, galop, dva valčka, dve polki, tri kadrilje), klavirske skladbe (menuet in mazurka, tri koračnice, variacije za klavir), krajša skladba za flavto in klavir ter operne arije in pesmi za priljubljeno petje ob klavirju. Med njimi izstopajo plesne skladbe, posvečene Jožefini Terpinc (*Josefinen Quadrille*

Miroslava Vilharja in *Josefinen Polka* kapelnika 37. polka madžarske vojaške godbe Josefa Leopolda iz Temišvara), Fidelisu Terpincu (kadrilja *Pomnice*) in njuni prijateljici, Serafini Zois baronici pl. Edelstein, rojeni grofici pl. Aichelburg (*Jubelgruss Quadrille* Alberta pl. Wertheimsteina). Zbirka obsega devetindvajset enot, od tega so samo trije tiski, drugo so rokopisi, nekateri opremljeni z litografirano naslovnico. Večina od njih ima na naslovni strani podpis Terpinc, v enem primeru pa tudi »Urbantschitsch«. Najzgodnejši rokopisi so iz časa ljubljanskega kongresa, ko je Jožefina Fina Češko, hči premožnega steklarja in ljubljanskega meščana, veljala za ljubljansko krasotico.⁷⁶ V letu 1825 se je omožila s Fidelisom Terpincem in oba sta radodarno podpirala slovenske umetniške ustvarjalce, zlasti glasbene. Sprva v salonu na Fužinskem gradu, ki so ga krasile Langusove slike in slovita biljardna miza, nato pa v hiši na Mestnem trgu številka 8 v 2. nadstropju, kjer so se že v 30. letih srečevali politični veljaki in umetniki. Njun dom je obiskovala tudi Josipina Toman, saj je bil Fidelis Terpinc njen stric. Med rokopisi sta tudi dva različna prepisa njenih *Milotink* v tridobnem taktovskem načinu, ki jih je posvetila svojemu zaročencu Lovru Tomanu.

Iz ohranjene korespondence Jožefine in Fidelija Terpinc je razvidno, da je bila Jožefina navdušena plesalka. Brat Valentin Češko ji je v pismih poročal o plesih in plesnih prireditvah z Dunaja in Prage in jo svaril, naj v času pusta ne pleše preveč, da ne bi zbolela.⁷⁷ V pismu, z dne 16. januarja 1828, ji je poročal o svojem obisku plesne prireditve v maskah v dunajski redutni dvorani, ki je bila polna obiskovalcev, tudi z dvora, ki pa niso plesali, temveč so se le sprehajali in uživali v odlični glasbi.⁷⁸

Pustni plesi v trških naseljih

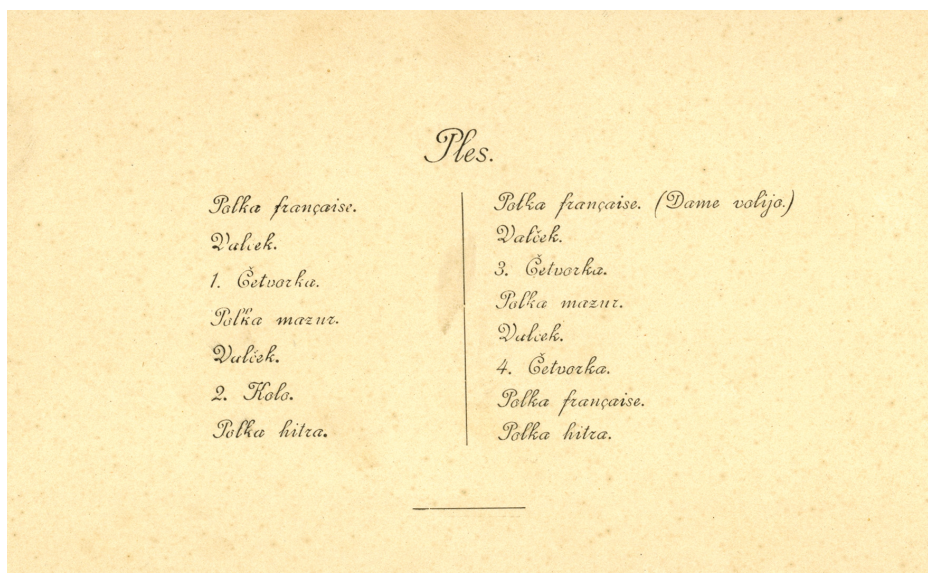
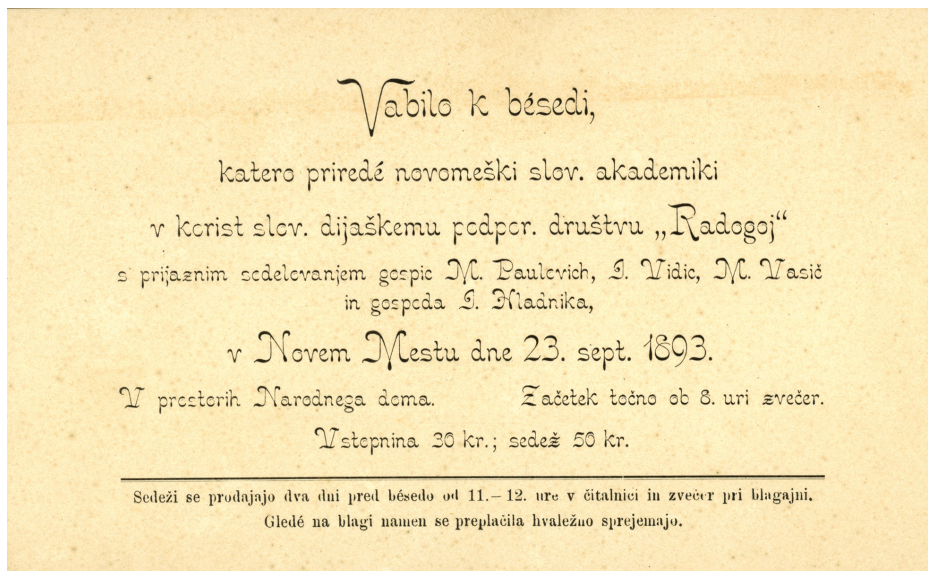
Tudi v trškem družabnem življenju sta bila ples in glasba pomemben del zabave, trški gostilničarji pa njihovi organizatorji in promotorji. Barbara Širca, mati skladatelja Rista Savina, ki se je poročila v Žalec, je v svojih dnevnikih največkrat omenjala gostilničarja Stareta. Ples je oboževala in plesnih prireditev se je skušala čim večkrat udeležiti, tudi če ji je mož odrekel spremstvo. V predpustnem času 1851 so Žalčani plesali 27. januarja, 2. in 22. februarja ter 2. in 4. marca. Znašla se je tudi v vlogi spremljevalke skupine neporočenih gospodičen, za pustni ples v

tem letu pa so se dekleta tudi maskirala. Večkrat se je plesalo vso noč, bilo je veliko ljudi in prav veselo. V predpustnem času leto poprej je Barbara v dnevniku razen plesa omenila še dve večerni zabavi, soarêjo pri Staretovih in večerno zabavo pri Zatlerjevih, žal pa nam vsebina teh večernih sprejemov ostaja neznana.⁷⁹

Društvene družabne prireditve po letu 1861

S plesom so se zaključevale najrazličnejše oblike društvenih prireditev, ki so jih po letu 1861 organizirale slovenske čitalnice, telovadna, izobraževalna, glasbena in pevska ter stanovska in narodno-obrambna društva. Te so se razvrstile skoraj prek celega leta, edini čas, ko se ni plesalo, je bil postni čas. Pozimi so v zaprtih prostorih organizirali martinovanja, božičnice, silvestrovanja, prepustnice in pustovanja, poleti pa so na prostem prirejali različne društvene veselice. Zimska plesna sezona je sovpadala z gledališko, ki se je začejala sredi oktobra. Plesni učitelji so v tem obdobju razpisali plesne vaje, ki so se končale s pustnimi plesi kot glavnim delom sezone. Poletna sezona se je začela z jurjevanji in kresovanji ter se nadaljevala s poletnimi vesellicami.⁸⁰

Najpogostejša oblika zabave s plesom je bila v manjših krajih »plesovna veselica« ali »zabava s plesom«. Veselica v organizaciji *Bralnega društva* v Dolnjem Logatcu s požarno stražo 4. februarja 1883 je vsebovala petje, tombolo in ples. S plesom so se pogosto zaključevali »pevske večeri« in družabne prireditve s poučnim ali zabavnim programom; tovrstne prireditve so najavljali kot »béseada s plesom« ali »slavnostna béseada s plesom«. Novomeški slovenski akademiki so v korist slovenskemu *Dijaškemu podpornemu društvu Radogoj* organizirali béseado 23. septembra 1893, pri kateri je kot skladatelj in izvajalec, poleg treh dam, sodeloval tudi Ignacij Hladnik.⁸¹ Po slavnostnem govoru predsednika *Radogoja*, Ivana Hribarja in krajšem glasbenem programu, sestavljenem iz dveh samospbevov, dvospeva in dveh inštrumentalnih točk, je sledila veseloigra *Ženski jok* v enem dejanju; béseada se je zaključila s plesom, na katerem so izvedli pet polk (od tega tri francoske polke in dve hitri polki), štiri valčke, tri četvorke, dve polki mazurki in salonsko kolo, skupaj petnajst plesov z naprej najavljenim vrstnim redom. Tudi nekateri koncerti so se zaključevali s plesom; da bi jih ločili od dogodka, kjer se je glasba le poslušala, so tovrstne sestavljene prireditve oglaševali kot »koncert s



SLIKA 6.7 Vabilo (obe strani) k novomeški bésedi s programom in plesnim redom. Béseda Novo Mesto, *Narodni dom*, 23. 9. 1893 ob 20.00 (Arhiv Slovenije, AS 641 Ljubljanski Sokol, teh. enota 003, arhiv. enota 793).

plesom«, pojavljali pa sta se tudi kombinaciji koncerta ali gledališke predstave s plesnim venčkom. Največ pozornosti so namenjali samostojnim plesnim dogodkom, ki so jih najavljali kot sijajni ali veliki ples, društveni ples in plesni venček, med njimi pa so bile zagotovo najbolj izstopajoče in privlačne prireditve maškara-de. V Ljubljani sta za najboljše organizirano javno plesno prireditev tekmovali *Sokolova* in *Slavčeva* maškarada.

Prosta zabava in ples v *Narodni čitalnici*, *Mestnem domu* in *Hotelu Union*

Plesne prireditve so bile pomemben odraz družabnega življenja ljudi najrazličnejših slojev in prepričanj, ples pa tista svetla izjema in pomemben dejavnik, ki je družil večino ljudi takratne dobe.⁸² V članku *Plesne prireditve v Ljubljani pred prvo svetovno vojno* Dragana Matica je razvidno, da so se prav v odnosu do plesa slovenska klerikalna društva ločevala od liberalnih, zato na prireditvah klerikalnih društev – z redkimi izjemami, ki so bile rezervirane za ljudi višjih slojev – plesa v glavnem ne zasledimo.⁸³ Prav nasprotno pa so prireditve liberalnih nemških in slovenskih društev v svojem programu vsebovale točko »prosta zabava in ples«. ⁸⁴ Čeprav nikakor ni bilo vseeno, na kateri prireditvi se je kdo pojavil, so dobro pripravljene in izpeljane plesne prireditve privabile privržence tako enega kot drugega političnega in narodnega tabora. Razlike so se na plesišču še najbolj kazale glede na socialni, stanovski in izobrazbeni položaj. Na svečanih prireditvah ljubljanske *Narodne čitalnice* je plesala »frakarija«, torej najvišji sloj prebivalstva, ki so ga poimenovali po moški obleki – fraku, ki je bil za tovrstne priložnosti obvezen. *Mestni dom* pa so rajši obiskovali srednji in nižji sloji, torej zabave in plesa željni obrtniki in delavci. Ob prireditelju je pomembno vlogo igral kraj prireditve – znano je bilo, da je bil *Narodni dom* zbirališče liberalcev, hotel *Union* klerikalcev in *Kazina* Nemcev.⁸⁵

Različne sestave orkestrrov za ples

Za ples so igrale vojaške in civilne godbe, gledališki orkester, godalni in tamburaški orkestri ter različni priložnostni sestavi, društva pa so pod svojem okriljem

negovala tudi lastne inštrumentalne zasedbe.⁸⁶ Na večjih plesnih prireditvah v Ljubljani, Kranju in Celju je v obdobju 1883–1893 največkrat sodelovala vojaška godba domačega C. k. pešpolka št. 17 baron Kuhn, občasno pa tudi druge vojaške godbe. Na letakih in vabilih od 80. let 19. stoletja dalje srečamo na prireditvah s plesom na različnih lokacijah še druge vojaške godbe cesarske vojske. Poleg vojaških godb so na večjih plesnih prireditvah sodelovale tudi mestne godbe.⁸⁷

Učitelji plesa v Ljubljani po letu 1861

Z ukinitvijo kranjskih deželnih stanov je v Ljubljani zamrlo stalno delovno mesto plesnega mojstra, z njim pa tudi obdobje, ko so koraki družabnega plesa na tehnično-izvedbeni ravni izhajali iz sočasne baletne tehnike. Graciozno gibanje, koraki menueta in zahtevni lahkotni poskoki ter zapletena zaporedja umetelnih korakov na pol prstih v kadriljah so bili izvedljivi za plesalce, ki so se s plesom ukvarjali že od otroških let. Plesni učitelji so bili v drugi polovici 19. stoletja prisiljeni k poenostavitvam, saj so se soočili z novo situacijo, s poučevanjem vse večjega števila odraslih, ki jim plesni pouk v otroških letih ni bil dosegljiv. Ustanavljala so se različna društva, ki so svoje članstvo pritegovala prav s pestro ponudbo družabnega življenja, v njihovih okvirih pa so pogosto organizirali plesne šole. Z njimi so poskrbeli za »družabno izobrazbo in razvedrilo« svojih članov.⁸⁸ Tudi v drugi polovici 19. stoletja se v Ljubljani nadaljuje tradicija učiteljev plesa, ki so prišli iz tujine. Nekateri so v mestu ostali za dalj časa, drugi so se vračali kot potujoči plesni mojstri. Gaetano Doix⁸⁹ je deloval kot plesni mojster v Ljubljani neprekinjeno več kot trideset let, od leta 1864, ko ga zasledimo kot člana *Narodne čitalnice* v Ljubljani, in vse do svoje smrti leta 1895. V letu 1884 je ples poučeval tudi na ljubljanski *Trgovski šoli*.⁹⁰ Najiminitnejši med njimi je zagotovo italijanski baletni plesalec, pozneje deželni plesni učitelj v Zagrebu, Pietro Coronelli (1825–1902), ki se je v Ljubljani zadrževal v letih 1865–1866. Obiskoval je beneško baletno šolo in postal solist »*primo ballerino*« v letih 1844–1855 ter bil celo plesni partner Fanny Elßler; v letu 1857 je deloval kot učitelj družabnih plesov na Reki z redno zaposlitvijo plesnega učitelja na avstrijski cesarski pomorski akademiji na Reki, kot koreograf, od leta 1860 pa je imel v Zagrebu svojo šolo družabnih plesov.⁹¹ Tudi »izprašani plesni učitelj« Wilhelm Friedrich se je v

Ljubljani zadrževal daljše obdobje, in sicer od 1890 do 1896. Metodiko poučevanja družabnih plesov je razčlenil na štiri skupine: držo, dostojno vedenje in gibanje telesa je poimenoval temeljne oblike plesa; hojo, priklone in plesne pozicije kot temeljne postavke; plese, kot so redova, škotska, *balance a deux temps* in novi šestkoračni valček, kot »navadne družabne plese«; menuet, francoski *contredanse*, četvorko in dvorno četvorko *Les lanciers* pa kot »figurne plese«.⁹²

Alfonzo Cilenti je bil potujoči plesni učitelj, ki se je v Ljubljani zadrževal v sezoni 1891–1892, pozneje pa je deloval tudi na Ptuju (1893). Koncesijo za poučevanje družabnih plesov mu je podelilo Štajersko deželno namestništvo v Gradcu. Iz interne okrožnice ljubljanske podružnice *Gimnastičnega društva Južni sokol* v letu 1893 izvemo, da se je s svojo ponudbo za pouk v različnih plesih na društveni odbor obrnil plesni učitelj Friedrich Wilhelm Lang.⁹³ Članom je obljubljal, da »zmore vsakega v treh urah naučiti popolnoma dobro kolo plesati«. Njegovo ime se v Ljubljani pojavlja do leta 1899. V letih 1901–1914 je Ljubljano redno obiskoval plesni učitelj Giulio Morterra iz Trsta.

Trst kot kraj delovanja prvega slovenskega učitelja plesa

Z izjemnim gospodarskim razcvetom je Trst v drugi polovici 19. stoletja ponujal ugodno okolje za slovenski narodni preporod, v katerem je imel ples pomembno vlogo, saj je bil tradicionalno tesno povezan z družabnim življenjem tržaških Slovencev. Zato ne preseneča dejstvo, da je bil prav Trst kraj delovanja prvega slovenskega plesnega učitelja. Iz časopisnih navedb razberemo, da je Ivan Umek deloval v Trstu in njegovi okolici v letih od 1886 do 1912, verjetno pa že leto prej, saj je leta 1910 na Velikem trgovskem plesu praznoval petindvajsetletnico delovanja.⁹⁴ Sprva se je imenoval plesovodja slovenskih (1893), pozneje slovenskih društev v Trstu (1904). V letu 1903 je postal dopisni član mednarodne akademije profesorjev in učiteljev plesa v Parizu.⁹⁵ Že njegovi sodobniki so mu pripisovali zaslugo za odličen razvoj slovenskega družabnega življenja v Trstu.⁹⁶ Po letu 1912 poročil o njegovem delovanju na Tržaškem v dnevnem časopisju ne zasledimo več. Plesna kultura je bila med tržaškimi Slovenci prisotna že pred njegovim delovanjem. Z vso natančnostjo so izvedli *Ilirsko kolo* in druge plese v okviru pustnih prireditev v organizaciji *Slavjanskega društva* v letu 1852, pravi

preboj pa so zabeležili s prvim plesom tržaških Slovencev v tržaškem mestnem Gledališču Fenice (Teatro Fenice), ki ga je 31. januarja 1880 pripravilo Društvo Edinost.⁹⁷ Plesni del te prireditve se je začel po dvanajsti uri in se ga je udeležilo kar štiristo parov.⁹⁸

6.6 SLOVENSKI PLESALEC (TRST, 1893) IN MODERNI PLESALEC (GORICA, 1904) IVANA UMEKA: PRVA PLESNA PRIROČNIKA V SLOVENSKEM JEZIKU

Tržaški učitelj plesa Ivan Umek je v samozaložbi izdal dva plesna priročnika – *Slovenski plesalec* (1893) in *Moderni plesalec*⁹⁹ (1904), ki prinašata tudi objavo njegovih dveh nacionalnih plesov. V prvem je opisal njegov skupinski ples *Slovan*, v drugem pa parni ples *Slovanski valček*. Drugi priročnik je dopolnjena izdaja prvega, saj naj bi v enajstih letih, po njegovih besedah, že pošla naklada prvega. V sklepu drugega priročnika je razmišljal o izdaji tretjega, saj so se novi plesi iz dneva v dan vse bolj množili in spreminjali. V prvem plesnem priročniku je opisal deset družabnih parnih plesov, v drugem jih je zajel triindvajset. Ponatis prinaša poenostavljene opise plesov, razen pri valčku, ki po njegovih besedah zahteva največ časa, je podrobneje razčlenil opis za vseh šest korakov, izpustil pa opis *polke mazurke*. Njegovi opisi plesov ne vsebujejo notnih zapisov glasbe, zato je zainteresirane plesalce na istem mestu obveščal, da jim lahko priskrbi tudi glasbo za vse opisane plese.

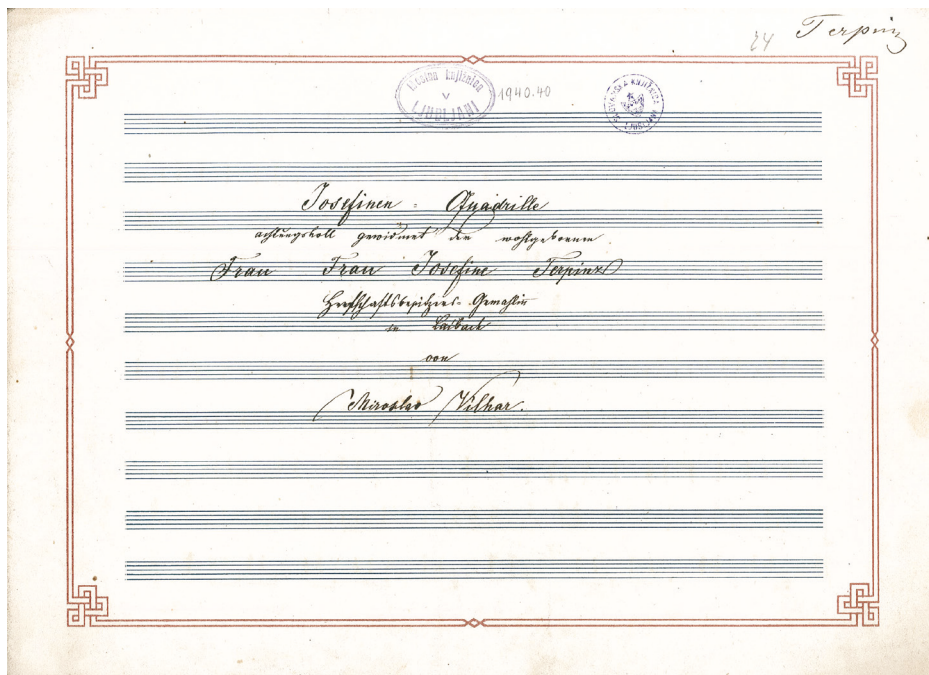
Opise družabnih plesov je podobno kot že njegovi predhodniki (npr. Wilhelm Friedrich v Ljubljani) razvrstil v dve skupini: na navadne, pri katerih so pari neodvisni od drugih, in sestavljene plese, kjer več parov pleše po vnaprej določeni koreografiji. V prvem priročniku je med navadne uvrstil polko, mazurko, valček, škotsko, *regdovák*, *varšavsko*, *poljsko* (oz. polonezo), *tirolsko* in *siciljansko*, med sestavljene plese pa četvorko, dvorsko četvorko *lanciers*, ki jo je slovenil z izrazom *suličarska*, kotijon, hrvaško salonsko kolo (imenovano samo kot kolo) in njegovo koreografijo za salonsko kolo *Slovan*. V drugem priročniku je med navadne uvrstil nove modne plese iz Pariza, prvič pa tudi plese, ki so v Evropo prišli iz Amerike. V drugi priročnik je na novo vključil naslednje parne plese: *pas de quatre*, češko polko, *dancing*, *polko piquée*, *season*, *bohémienne*, *pas*

de patineurs, njegov *Slovanski valček*, *la parisienne*, *boston*, *strašak*, *rusinja*, *la patricienne* in *washington*. Med sestavljene plesne sta v drugem priročniku dodana opisa češkega salonskega plesa *beseda* Karla Linka iz Prage in nova pariška četvorka *Les variétés parisiennes* za štiri pare, po njegovih besedah ene najlepših četvork, ki se je takrat plesala v pariških salonih.

Četvorka

Četvorka je slovenska ustreznica za francosko kadriljo (*quadrille*, tudi samo *française*). To poimenovanje se je pri nas v posameznih primerih pojavljalo v 60., pogosteje pa v 90. letih 19. stoletja. Nazoren je primer treh notnih tiskov iz 60. let 19. stoletja, ki kažejo, da sta obe poimenovanji – četvorka in kadrilja – obstajali sočasno. Vsem trem je skupno enako zaporedje stavkov, vendar je prva poimenovana četvorka, drugi dve pa kadrilji. Četvorka *Ljubice*, ki je bila posvečena Jožefini Terpinč, izhaja iz slovenskih napevov. Njeni posamezni stavki so Zvonikarjeva, Zarafan, Dolenska, Slavska reč, Mila mila ljubica in Slovenski duh. Napisal jo je Franz Blaschke, dirigent vojaške godbe, in natisnil v Ljubljani leta 1860. Kadrilji po slovenskih napevih pa je izdala *Narodna čitalnica* v Kranju leta 1863: *Pomnice* s posvetilom Fidelisu Terpinču in *Spominke* s posvetilom Janezu Bleiweisu. Fidelis Terpinč je bil izjemno podjeten in uspešen gospodarstvenik in se je, čeprav je živel v Ljubljani, še vedno zanimal za rodno mesto Kranj in je izdajo slovenske kadrilje izdatno finančno podprl.¹⁰⁰ V istem letu pa je izšla tudi *Četvorka po jugoslovanskih napevih* Benjamina Ipavca,¹⁰¹ ki pa se je ohranila samo v prepisu Janeza Kokošarja (1860–1923) kot *Quadrille nach südslawischen Weisen (Kadrilja na jugoslovanske napeve)* iz leta 1880.¹⁰² Benjamin Ipavec je v svojih dveh najzgodnejših kadriljah iz 50. let po splošno znani maniri prirejal znane melodije Johanna Strauša, Giacoma Meyerbeerja in drugih. Njegova *Annen Quadrille* za violino, violončelo in klavir je verjetno nastala za Anin ples, ki so ga na različnih lokacijah vsakoletno organizirali na god sv. Ane (26. julija), prav posebej razkošno pa slavili v zdravilišču Rogaška Slatina, kjer je bil vsakoletni Anin ples višek sezone in najpomembnejša plesna prireditev na Spodnjem Štajerskem v 19. stoletju.¹⁰³

Četvorka je prevzela obliko plesne suite s petimi, pozneje šestimi ustaljenimi figurami od francoskega *contredanse* v obliki kadrilje iz začetka 19. stoletja.



SLIKA 6.8 Naslovna stran kadrilje za klavir s prvim stavkom *Pantolon*. Miroslav Vilhar, »Josefinen Quadrille«, rkp. (Mestna knjižnica Ljubljana, enota Slovanska knjižnica).

Francoska kadrilja se običajno pleše v postavitvi štirih parov, ki stojijo v kvadratu, obrnjeni drug proti drugemu, lahko pa tudi le z dvema paroma, ki stojita v dveh vrstah. To zadnjo obliko z dvema paroma je prevzel Ivan Umek, ki je ohranil in poslovenil izvirna francoska poimenovanja: 1. lik: krinka (*pantolon*), 2. lik: leto (*eté*), 3. lik: grlica (*la poule*), 4. lik: pastirka (*pastourelle*), 5. lik: obok (*la trénius*) in 6. lik: konec (finale). Izredno priljubljene so bile francoske kadrilje v sredini 19. stoletja, njihova priljubljenost pa ni popustila vse do konca 19. stoletja. V notnem zapisu sta pri nas verjetno najzgodnejši *Quadrill für das Pianoforte* (Kadrilja za klavir, po letu 1841) Simona Tomaževca (ohranjena v rokopisu) in *Brücken-Fest Quadrille* za klavir Carla Burgerja, ki je bila izdana v Ljubljani leta 1843. Jožefini Terpinc je kadriljo posvetil tudi Miroslav Vilhar z naslovom *Josefinen Quadrille*, ki se je ohranila v rokopisu (najverjetneje v skladateljevem avtografu) na obrobjenem darilnem notnem papirju in z njenim podpisom na naslovni strani.¹⁰⁴

Hrvaško salonsko kolo

Podobno kot četvorko, dvorsko četvorko lanciers in kotiljon, je Ivan Umek prevzel tudi hrvaško kolo, za katerega je zapisal, da je izvorni jugoslovanski narodni ples, sestavljen iz sedmih likov: 1. lik: osminka, 2. lik: obroč, 3. lik: mlin; 4. lik: zvezda, 5. lik: sprevod, 6. lik: grb in 7. lik: kača. Opisal je tudi korak kola, ki se pleše v sklenjenem krogu, pred vsako izvedbo posameznih likov. Obliko rondoja (kolo kot ponavljajoči se del in posamezna figura, ki se vedno spreminja) imajo vsa druga salonska kola, ki so se ohranila v zapisu.

Za salonski ples kolo obstajajo različni zapisi. Najstarejši je anonimni z dvojezičnim naslovom *Kolo hèrvatsko* in *Das kroatische Kolo* ter je bil natisnjen vzporedno v hrvaškem in nemškem jeziku v Zagrebu leta 1848.¹⁰⁵ Izvod, ki ga hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani, ima žig *Državne licejske knjižnice* in je prišel iz Gorice, saj je na naslovni strani žig najverjetneje zadnjega lastnika Avgusta Pirjevca z njegovim goriškim naslovom. Kot *Dvoransko kolo* ga je natančno popisal Franjo Ksaver Kuhač v letu 1872¹⁰⁶ in kot *Hrvatsko salonsko kolo* Pietro Coronelli v letu 1895.¹⁰⁷ Hrvaško salonsko kolo Ivana Umeka je kombinacija različnih virov, med katerimi so zagotovo tudi takšni, ki so ostali nezapisani. Z najstarejšim anonimnim virom se Kolo Ivana Umeka ujema v 4. (zvezda) in 6. liku (grb), s Kuhačevim dvoranskim kolom iz leta 1872 pa v 1. (osmice okrog svojega in sosednega plesalca), 2. (obroč in kariko sestavljata dva para v krogu)

PREGLEDNICA 6.3 Primerjava posameznih likov (figur) iz ohranjenih virov za salonsko kolo

Figura lik	<i>Kolo hervatsko</i> 1848, anonimno	<i>Dvoransko kolo</i> 1872, Kuhač	<i>Kolo</i> 1893, Umek	<i>Slovan</i> 1893, Umek	<i>Hrvatsko salonsko kolo</i> , 1895, Coronelli
1.	naklon	osmica	osminka	živa	osam
2.	venac	karika	obroč	veriga	promjena
3.	lanac	zvezda	mlin	Slavjanka	zvezda
4.	zvezda	tociljalka	zvezda	Perun	maleni kruzi
5.	perstenci	okladija	sprevod	Samo	vienac
6.	ilirski gerb	prolaz	grb	Slovan	svršetak
7.	---	veliko kolo, zmija	kača	vrtinec	---

in 7. liku (kača, ki je prostorsko improvizirana oblika). Iz opisa posameznih likov (figur) in pridodanih tlorisnih skic v vseh treh najzgodnejših pisnih virih za hrvaško salonsko kolo (Ivan Umek tlosirne skice v *Slovenskem plesalcu* imenuje podobe) je mogoče razbrati, da sta tudi 3. lik in 5. lik Umekovega sestavljenega plesa primerljiva z liki Kuhačevega *Dvoranskega kola*: lik mlina je namreč vključen v 5. lik okladija, ideja sprevoda parov pa se ujema s 6. likom prolaz s to razliko, da je izhodiščna postavitev parov pri tem liku Ivana Umeka izjemoma kvadrat (»štirivogelnik«), Kuhač pa je dosledno vse like izpeljeval iz kroga.

Salonsko kolo, naslovljeno kot *Ilirsko kolo*, je poučeval že ljubljanski stanovski plesni mojster Scio v letu 1845, dve leti pozneje pa tudi v Karlovcu.¹⁰⁸

Izvirno salonsko kolo *Slovan* Ivana Umeka kot prvi slovenski ples

Slovan je Umekov poizkus sestave izvirnega salonskega kola, s katerim je želel v tedaj nacionalno raznovrstnem Trstu zapolniti vrzel po slovenskem plesu. Pripadnost ideji nacionalnega je dokazoval tako z izborom plesne glasbe (samo slovanske skladbe) kot v sestavi posameznih likov, ki naj bi večinoma izhajali iz slovanskih plesov.¹⁰⁹ Pri *Slovanu* je navedel tudi naslove skladb, zato je to izvirno salonsko kolo mogoče obnoviti. Koreografijo tega plesa je postavil za dvanajst parov plesalcev (torej najmanj štiriindvajset plesalcev), lahko pa se priključijo plesalci po štiri neomejeno, z razliko od salonskega kola, kjer potrebujemo za izvedbo najmanj šestnajst plesalcev, torej osem parov. Objavljen je bil v obeh njegovih priročnikih identično. Poročal je, da so ples javno prvokrat odplesali v zasedbi šestnajstih parov, ki so bili oblečeni v različnih narodnih nošah. To je bilo na plesu *Slavjanskega delavskega podpornega društva* v tržaškem Gledališču Fenice leta 1891. Koreografijo z enakim številom parov so ponovili še dvakrat: na plesu tržaškega *Trgovskega izobraževalnega društva* v *Harmoniji* (*Teatro Armonia*, ki se je pozneje preimenoval v *Teatro Golodoni*) leta 1902 in na maškaradi tržaške podružnice *Slovenskega telovadnega društva Južni sokol*, 25. februarja 1906.¹¹⁰

Slovan je sestavljen iz sedmih figur salonskega kola s povsem novimi slovanskimi poimenovanji: Živa Veriga, Slavjanka, Perun, Samo, Slovan in Vrtinec. S postavitvijo plesalcev v vrste je rahljal dosledno postavitev salonskega kola v

krogu, ki pa še vedno ostaja temeljna postavitev predvsem v prehodih iz enega v drug lik, ko se pari vračajo in sklenejo v skupnem kolu. Zanimiva je uvodna postavitev parov, ki spominja na obhod parov pri polonezi, vendar s korakom polke na štiridobno Jenkovo budnico *Naprej*. Prvi lik *Živa* je lik zvezde, drugi lik *Veriga* pa izpeljava slovenskega ljudskega plesa *Izidor*, sprva z obhodom plesalk po krogu okrog plesalcev, nato plesalcev okrog plesalk. Tretji lik, *Slavjanka*, ima na začetku krog plesalk znotraj kroga plesalcev, nato pa prehaja v dve vrsti. Na tem mestu se polkin korak prekine in pari med vrstama zaplešejo mazurko. V četrtem liku (*Perun*) se ponovi postavitev v štirivogelniku kot v petem liku *Kola*

PREGLEDICA 6.4 Sedem figur in izbor glasbe za salonsko kolo *Slovan*

Št. lika	Poimenovanje	Prostorska postavitev	Glasba
	[entree]	prihod na plesišče iz štirih strani dvorane, 4 vrste in obhod vrst, ki spominja na polonezo	<i>Hej Slovani</i> (samo stojijo) <i>Naprej</i> (poskoki naprej v koraku polke, postavitev parov v krog, oz. kolo)
1.	<i>Živa</i>	zvezda plesalk na sredini in štirje mlini plesalcev na koncu vsakega kraka zvezde	glasba ni določena
2.	<i>Veriga</i>	varianta <i>Izidorja</i> v krogu, najprej samo plesalke naokrog kavalirjev, nato kavalirji okrog plesalk	<i>Oj Banovci</i> (korak polke)
3.	<i>Slavjanka</i>	krog plesalk v krogu plesalcev, prehod v verigi, nato vrsta plesalk in vrsta plesalcev (<i>anglese</i>), po sredini pari zaplešejo mazurko	<i>Večer na Savi</i> <i>Hej veselo</i> <i>Slavjanka</i> (mazurka)
4.	<i>Perun</i>	Štirivogelnik kot v 5. liku <i>Kola</i> in nato ponovno dva kroga kot v 3. liku	<i>Kranjski sin</i> <i>Sem slovenska deklica</i> <i>Živila Hrvatska</i> <i>Mila lunica</i>
5.	<i>Samo</i>	pari razdeljeni v štiri vrste in krog	<i>Brez tebe draga</i> <i>Ti si moja</i> <i>Rado ide Srbini</i>
6.	<i>Slovan</i>	zvezda in krog	<i>Ej uhnem!</i> <i>V nedeljo zjutraj</i> <i>Mila moja</i>
7.	<i>Vrtinec</i>	notranji in zunanji krog, »kačo zvijaj« iz dveh krogov	<i>Pridi Gorenjc</i> <i>Još Hrvatska</i>

in nato ponovno prehaja v krog znotraj kroga kot v predhodnem liku. V petem liku (Samo) so pari ponovno razdeljeni v dve vrsti in zaključijo v kolu, v šestem liku (Slovan) pa v zvezdi in kolu. Zadnji lik, Vrtinec, je ponovno kot drugi lik prevzet iz slovenskega ljudskega plesa, saj plesalke in plesalci vsak zase izpeljejo figuro »kačo zvijati«.

Mazurka

»Jaz nisem Taljanka, pa tudi ne bom, sem zvesta Slavjanka in ljubim svoj dom,« je prva kitica pesmi *Slavjanka*,¹¹¹ ki jo je napisal zavedni beneški Slovenec in kaplan Peter Podreka, uglasbil pa učitelj Srečko Carli, ki je bil po rodu iz Tolmina.¹¹² Izdana je bila kot mazurka s triom za klavir (brez besedila) v Gorici, najverjetneje v samozaložbi leta 1878 ali leto pozneje, skladatelj pa je notni tisk poslal Josipu Stritarju na Dunaj, da je v svojem časniku *Zvon* aprila 1879 poročal o novi izdaji.¹¹³ V isti notici izvemo, da se je Stritar zavzemal za poenoteno rabo izraza Slovani namesto Slavjani, Slaveni, Sloveni. Torej Slavjanka ni bila Slovenka, temveč Slovanka. Carlijeva klavirska mazurka v notnem zapisu nima značilnega punktiranega ritma na prvo dobo in po zapisu spominja na zborovsko partituro. Z značilnim zgoščenim punktiranim ritmom pa je povsem drugačna klavirsko pisana mazurka *Slavjanka* Benjamina Ipavca, ki je bila izdana v istem letu, 1878. Založila jo je *Glasbena matica* v Ljubljani, razpošiljali pa so jo tudi kot prilogo k *Učiteljskemu tovarišu* 1. maja 1878.¹¹⁴ Na katero *Slavjanko* so plesali v Trstu mazurko v salonskem kolu *Slovan*? Na Primorsko ali Štajersko? Zagotovo na Primorsko, saj so pesem, ki so jo prvič peli v kobariški *Narodni čitalnici*, vsi poznali in je Primorcem pomenila odpor proti potujčevanju. »Tudi godci so jo svirali in naša mladina je plesala po njenem taktu. Postala je prava Kobaridska koračnica,« so zapisali med vojno leta 1917.¹¹⁵

Izvirni Slovanski valček Ivana Umeka

Ob odprtju *Narodnega doma* v Trstu je Umek sestavil, izdal in založil nov salonski ples, ki ga je poimenoval *Slovanski valček*.¹¹⁶ Vsak par ga pleše zase. Glasbo

zanj je v obliki potpurija iz slovenskih ljudskih pesmi (*Radecki je bil en fajn gospod, Kot tičica sem pevala, Kdor hoče vedeti, kaj je ljubezen, Po gorah je ivje in drugih*) in nepogrešljive Jenkove koračnice *Naprej* za zaključek, priredil Anton Grbec.¹¹⁷ Koreografijo *Slovanskega valčka* je opisal tudi v *Modernem plesalcu*, izšla pa naj bi pohvalna kritika v francoskem častniku *Le progres*, št. 538, kot je razvidno v kratki notici, objavljeni v častniku *Edinost* v izvirni francoščini in slovenskem prevodu: »Gospod Ivan Umek bo poslal v kratkem vsem članom en slovanski valček, katerega je on sestavil in kateri bo, kakor so se izrazili kompetentni učitelji, imel velik uspeh. Ples je lahek, jednostavan, mičen in najboljšega uspeha. Skladatelj gosp. A. Gerbec je sestavil za ta ples krasno glasbo. Naše čestitke obema skladateljema.«¹¹⁸ Anton Grbec (1878–1906) je bil glasbenik, organist in pevovodja, rojen v Barkovljah pri Trstu. Njegove skladbe in priredbe venčkov ljudske glasbe je na veselicah izvajal orkester tržaškega 97. pešpolka.¹¹⁹

Ivan Umek je opravil pionirsko delo v slovenjenju francoskih plesnih izrazov in z opisom družabnih plesov v slovenskem jeziku. Kadriljo dosledno imenuje *čtvorka*, plesno figuro *lik*, tlorisno ponazoritev plesa *podobe*. Pomena uporabe materinščine se je dobro zavedal,¹²⁰ prav tako pa tudi koristnosti plesne izobrazbe za mladega človeka. V uvodu prvega priročnika je zapisal, da je ples šola, ki vpelje mladino iz teoretičnega v praktično življenje.¹²¹ Poudaril je pomen spoštovanja osnovnih plesnih pravil na plesišču, ki jih mora plesalec začetnik usvojiti, če želi vstopati v družbo.

Hrvaško salonsko kolo v Narodnem domu v Ljubljani v izvedbi članov pevskega zbora Glasbene matice

Hrvaško salonsko kolo, ki so ga imenovali »Kolo«, je v Ljubljani vpeljal in vodil Umekov učenec Lovro Sancin. Utrjevali so ga na plesnem venčku pevskega društva *Glasbene matice* in ga izvedli v *Narodnem domu* v soboto, 11. 2. 1905, v zasedbi kar osemindesetih plesalcev, članov omenjenega zbora. V *Slovenskem narodu* (9. 2. 1905) so predhodno najavili, da je ples zelo lep in da je sestavljen iz šestih slik: osminka, obroč, mlin, zvezda, križ in grb ter da je krasna tudi glasba, ki je sestavljena iz samih jugoslovanskih ljudskih napevov.¹²² V najavi so vabili predvsem gledalce prireditve. Za njih so pripravili posebno tribuno v ospredju

dvorane, še posebej pa so priporočali ogled plesa iz galerije. Ponovno srečamo poziv, da naj se slovanski plesi bolj razširijo med slovenskimi plesalci in naj nam bodo pri tem zgled Hrvati in Čehi.¹²³

O uspešno izpeljanem predpustnem dogodku pevskih zborov *Glasbene matice* v *Narodnem domu* je pohitel poročati *Slovenski narod*.¹²⁴ Merilo obiskanoosti posamezne plesne prireditve je bilo število parov, ki so plesali četvorko¹²⁵ in njej soroden ples – salonsko kolo. Prvo četvorko je plesalo 98, drugo 124 parov, »Kolo« pa je z vso preciznostjo in eleganco plesalo najavljenih štiriindvajset parov pevskega zbora. Na plesu je igrala *Društvena godba*, ki ni varčevala z dodatki. »Ples je trajal preko 4. zjutraj ter so ga zapuščali vsi udeležniki z največjim zadovoljstvom.«

»Kolo von David« v izvedbi ljubljanske *Društvene godbe (Vereins-Kapelle)*, 1905

Poleg zapisa koreografije in podatkov o plesnem učitelju, letu in kraju izvedbe ter številu plesalcev imamo o *Hrvaškem salonskem kolu* ohranjene tudi instrumentalne glasove, ki nam omogočajo obnovitev tega plesa in hkrati vpogled v zasedbo ljubljanske *Društvene godbe (Vereins-Kapelle)*, predhodnice *Slovenske filharmonije*. Prepisi inštrumentalnih glasov so v različnih pisavah in so najverjetneje avtografi glasbenikov samih, saj so nekateri od njih opremljeni z njihovimi podpisi, različnimi datumi in navedbo kraja, pozneje pa je bil dodan tudi žig *Slovenske filharmonije* v Ljubljani. Nastali so le dan, dva ali tri pred plesno prireditvijo v predpustnem obdobju 1905. Zanimiv je vpogled v narodnostno pisano družčino glasbenikov, združenih v najmanj dvaindvajsetčlanski salonski orkester v sestavi godal, pihal, trobil in tolkal. Basovsko pozavno je igral Adolf Krušič, oboo Rudolf Urban, oba po priimkih sodeč Slovenca, priimek flavtista Viktorja Cernyja kaže na češko poreklo, trobentača Pavle Drahsler in Anton Trajaček sta najverjetneje potomca ljubljanskih Nemcev. Prvi violinist in dirigent orkestra je bil Friederich Vácha (tudi Wacha), ki se je po datumu obeh prepisov sodeč orkestru pridružil leto pozneje. Z njegovim podpisom sta označena dirigentski part (*Direction Stime*) in part prve violine, ki pa se v tem primeru ne razlikujeta.

Napoved plesnih slik iz *Slovenskega naroda* se ujema z notnim zapisom, saj je *Kolo* sestavljeno iz uvoda in šestih označenih stavkov. Vsi stavki so v dvodobnem

taktovskem načinu, grajeni iz štirih 8-taktnih fraz, ki so označene za ponavljanje, tako da posamezen plesni lik obsega 64 taktov. Avtorja priredbe glasbe za ples časnik *Slovenski narod* v najavi kot tudi v poročilu ne omenja, na instrumentalnih partih pa je navedeno »Kolo von David«.

Zaplet pri določanju prvenstva za slovenski ples

Hrvaško salonsko kolo so ponovili v naslednji sezoni. Izvedli so ga v čitalniški dvorani *Narodnega doma* v Ljubljani na venčku *Uradniškega plesnega kluba Sloga*, 24. februarja 1906, kjer so prvič zaplesali tudi nov sestavljen ples *Slovenka*. Ta ples so v *Slovenskem narodu* sprva najavili¹²⁶ in nato poročali o njem¹²⁷ kot o prvem slovenskem plesu. Na neustrezno določanje prvenstva tega plesa se je odzval plesni učitelj Ivan Umek iz Trsta, ki je pojasnil, da sta prva dva slovenska plesa njegova že objavljena plesa salonsko kolo *Slovan* in *Slovenski valček*. Sestavljeni ples *Slovenka* Lovra Sancina, ki je nastal v Ljubljani na glasbo, prirejeno po ljudskih napevih skladatelja (najverjetneje Leopolda) Pahorja, je po Umekovem štetju šele tretji slovenski ples po vrsti.¹²⁸ *Slovenko* so najavili kot »slikani ples« štirih parov, torej kot četvorko, sestavljeno iz likov in ne več kot salonsko kolo, čeprav so jo še vedno plesali v krogu, torej kot salonsko kolo v petih likih: srečanje, raja, snidenje, obisk in slovo. Ples je po besedah poročevalca odlikovala izredna gracioznost.¹²⁹

Društvene plesne šole

Plesne venčke so prirejala poleg že omenjene *Glasbene matice* tudi druga pevsko in najrazličnejša druga društva. Plesna šola *Slovenskega delavskega pevskega društva Slavec* je bila osredotočena na spoznavanje slovanskih plesov in navad. Imeli so zaprti tip plesne šole, saj so bili učitelji plesa člani društva, ki so sprva poučevali le dekleta iz lastnih vrst. Ob nedeljah in praznikih meseca decembra 1896 so organizirali pouk v četvorki, poučeval pa je odbornik Zirkelbach.¹³⁰ V letu 1905 je *Slavčevo* plesno šolo uspešno vodil plesni učitelj Edvin Rozman, ki je izpeljal zaključni plesni venček v mali dvorani *Narodnega doma*.¹³¹ Predstavljal

se je kot prvi slovenski učitelj s koncesijo, ki je deloval v Ljubljani. Mnogo koristnih napotkov o dostojnem obnašanju je plesni učitelj Edvin Rozman zbral v drobni knjižici z naslovom *O dostojnosti* iz leta 1909¹³² in jo namenil mladini. V njej je zapisal, da »zabava in priljudnost nista sami namen plesne umetnosti, njen namen je le, da se odpravijo slabe navade v vedenju in kretanju, ter da mu ogladijo njegovo ljubkost in vljudnost.«¹³³ Družabni plesi so ob zaključku 19. stoletja in v prvem desetletju 20. stoletja ohranili pomen temeljne veščine za pridobivanje in vzdrževanje družabne olike in omike ter bili pomemben del pri ustrezni vzgoji mladine.

* * *

Obravnavani primarni viri kot tudi literatura nam razkrivajo zanimivo plesno dogajanje skozi celo stoletje, ki je drugačno od splošnega prepričanja, da je bilo 19. stoletje obdobje valčka in polke. V ospredju občega zanimanja in plesnih prireditvev, tako javnih kot zasebnih, elitnih ali društvenih, so bili skupinski družabni plesi, ki so izžarevali notranjo potrebo posameznika po družabnosti, povezovanju in pripadnosti. V prvi polovici 19. stoletja sta bila modna *contredanse* v vseh svojih izpeljavah, od menueta v obliki *contredansa* do angleške in francoske različice ter zgodnje oblike kadrilje (*quadrille des contredanse*), in skupinski *Deutscher*, ki nam zaradi svoje nekonvencionalnosti in svobodnega duha ostaja koreografska enigma. Drugo polovico 19. stoletja sta družabno plesno vznesenost zaznamovala kadrilja oz. četvorka in salonsko kolo, ki je s svojim nacionalnim nabojem še posebej ogreval srca slovenskih plesalcev. Zanimanje za plesno glasbo je bilo v porastu skozi celo 19. stoletje in s pomočjo podjetnih založnikov so skladatelji uspešno oglaševali in zalagali prodajalne z muzikalijami z vedno novimi izdajami plesne glasbe za vsako plesno sezono posebej, predvsem v obliki priljubljenih priredb za klavir in za salonsko muziciranje.

OPOMBE

- 1 »Da bi moški plesali le z moškimi – in ženske z ženskami, je čisto redka stvar in še takrat iz velike sile, ko ni drugospolnega para.« Ivan Tul, *Na ples: poučna knjiga za mlade in stare za prijatelje in sovražnike plesa* (Trst: Tržaška Krščanska socialna podzveza, 1906), 4, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RXPZ2OHQ>.
- 2 »Dandanašnji ples je navadno zmes mladih, živahnih, razburjenih, strastnih, izzivalno-zapeljivo oblečenih in okrašenih oseb obeh spolov, ki se kakor pijani v divjem diru vrte **krepro držeč se** po plesišču. Večkrat jemlje plesalcem in plesalkam zavest tudi prenapeta godba, bliščeča svetloba, prava pijanost, strastna razburjenost.« Tul, *Na ples*, 4.
- 3 Karol Bleiweis, »O plesu,« v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1871* (Ljubljana: Narodna čitalnica, 1871), 28–29, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-VSIWOKYE>.
- 4 Nada Premerl, »Ples kao oblik društvenog života u prošlosti Zagreba,« v: *Iz starog i novog Zagreba*, zv. 5, ur. Ivan Bach, Franjo Buntak in Vanda Ladović (Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1974), 140.
- 5 Plesni red prireditve ljubljanske podružnice *Gimnastičnega društva Južni sokol* 1865 je sestavljen iz zaporedja plesov: polka, francoska polka, kadrilja, polka mazurka, kadrilja, ekoseza, kotiljon, mazurka, kadrilja, francoska polka, kadrilja, škotska polka in francoska polka. Plesni red: spomin 22. januarja 1865. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641, ljubljanske podružnice Gimnastičnega društva Južni sokol, Vabila, t.e. 002, a.e. brez mape.
- 6 »Red za ples« prve bésede *Narodne čitalnice* v Novem mestu 1866 je sestavljen iz zaporedja plesov: polka tremblente, četvorka, polka mazurka, kolo, polka tremblente, četvorka, kotiljon, polka mazurka, kolo, polka tremblente, četvorka, polka ekoseza, kolo in polka tremblente. Program prve slovesne besede narodne čitalnice v Rudolfovem, 21. januarja 1866. *Narodni muzej Slovenije*, Ljubljanska društva, Narodna čitalnica v Ljubljani, Drobni tiski, škatla 3, III/88.
- 7 »O plesu,« *Slovan*, 13. marec 1884, 88, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-BF18FB0V>.
- 8 Zdravko Blažeković, »Salonsko kolo: dance of nineteenth-century Croatian ballrooms,« *Dance research* 12, št. 2 (1994): 116.
- 9 Fran Ilešič, »Vse pleše,« *Ljubljanski zvon* 19, št. 1 (1899): 50, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-P2B6NX9A>.
- 10 Anton Trstenjak, »Slovanski plesi,« *Ljubljanski zvon* 24, št. 11 (1904): 600, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-CGCKJ9US>.
- 11 Bleiweis, »O plesu«, 29.
- 12 Vabilo k veselici, katero napravi dné 4. februarija 1883 v prostorih Fr. Arko-vih »Dolenjelogaško bralno društvo s požarno stražo«. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641 Ljubljanski sokol, Vabila, t.e. 005, a.e. 521.
- 13 Ivan Umek, *Moderni plesalec* (Gorica: samozaložba, 1904), 62, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-FTDNPV9>.
- 14 Iz oznanila Cesarskega kraljevega ilirskega poglavarstva v Ljubljani s predpisi za javno in domačo muziko s plesom in s podpisom poglavarja barona Jožefa Kamila Schmidburga v Ljubljani, 31. maja 1827. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 2, Deželni stanovi za Kranjsko IV, a.e. 5, š. 83. Celotnen slovenski del besedila se glasi:

OZNANILO

Cesarskega kraljevega ilirskega poglavarstva v Ljubljani

Predpisi za javno in domačo muziko s plesom

Da se bo velečastljivi sklep 19. velciga srpana 1826, kateri je bil po ukazu cesarsko-kraljeve združene dvorne pisarnice 24. ravno tistega meseca nro. 23447 s poglavarским oznanilom 29. kimovca lani št. 18936 na znanje dan, sploh in posebno, kar muziko s plesom zadene, natanko spolnjeval, se s prečastljivim dovoljenjem tole ukaže:

Od dovoljenja, muziko s plesam imeti

§ 1

Plesavnice, očitni bali in muzika s plesom se ne smejo brez dovoljenja policijske gosposke imeti. Tudi domač bal ali ples se mora v mestih prej pri policijski gosposki zglasiti.

§ 2

Ob praznikih, ako muzika s plesom takrat ni prepovedana, se sme šele eno uro po dokončani popoldanski božji službi začeti, in mora vselej jenjati v deželnih, velcih in kresinjih mestih opolnoči, v manjših krajih in po kmetih pa ob desetih pred polnočjo. Doklej smejo očitni bali in plesi trpeti, naj vselej policijska gosposka pove in dovoli, pa vendar morajo tako očitni in domači bali in plesi ponoči pred spominskim ali prazničnim dnevom ob dvanajstih vselej jenjati.

§ 3

Policijska gosposka bo k temu dovoljenje dajala po pravem premisleku kraja in ljudi.

Od kazni ali štrafnige prelomovavcev

§ 4

Kdor ob prepovedanih časih bale ali muziko s plesom ima ali postav, zapopadenih v § 1 ne spolni, ali pri katerim bal ali muzika s plesom čez postavljen čas predolgo trpé, pride v štrafnigo.

§ 5

Oskrbovavci in gospodarji morajo tudi za pošteno zadržanje pri muziki s plesom in balih odgovor dajati.

Če se napačnosti pergode, katerih oskrbovavec sam ne more odverniti, ali če po njegovim opominovanji nočejo ob pravem časi jenjati plesati, naj to oskrbovavnemu upravilniku ali soseskinimu vikšimu zglasi.

§ 6

V štrafnigo pridejo tudi tisti plesavci, kateri po opominovanju gospodarja ali oskrbovavca ob postavljenem času plesú nočejo zapustiti.

§ 7

V štrafnigo pridejo tudi godci in vsi škripači, kateri se dajo pregovoriti ob prepovedanem času ali čez dovoljen čas muziko za ples delati.

§ 8

Štrafniga za prelomljenje ali opuščanje postav, zapopadenih v ukazu dvorne pisarnice 24. velciga srpana 1826 nro. 24337 in v pričujočem oznanilu za očitne in domače bale in muzike s plesom, je postavljena oskrbovavcem očitnih balov in gospodarjem prvokrat od 5 do 50 gl., drugokrat se prva

štrafniga podvoji, tretjikrat se jim za vselej prepove bale ali muziko s plesom imeti ali oskrbovati; tistim, kateri domač bal napravijo, od 10 do 100 gl., godcem ali škripačem ječa od 3 do 24 ur, ktera se ob ponovljenim prelomljenju za dva ali tri dni podaljša.

§ 9

Štrafniga se mora v srebrnimi opraviti, in ubožnih denarnici tistega kraja oddati.

Od gosposke, ktera ima dovoljenje dajati, odgled imeti in ob prelomljenju štrafnigo postaviti.

§ 10

V mestih, kjer je policijski direkcijon ali policijski komisarijat, v družih krajih pa in po kmetih imajo kantonske gosposke to opravilo oskrbovati.

§ 11

Ogled čez dovoljene očitne bale ali muzike s plesom naj te gosposke ali same ali pa po svojih opravnih ali soseskinih vikših oskrbe.

§ 12

Kar ti opravniki ali soseskine vikši pri tej reči sami vidijo in povedo, ima popolnoma veljati.

§ 13

Ta reč se sploh tako obravna, da se prelomljenje popiše in prelomovavcu, da se ne bo mogel izgovoriti, vpričo dveh prič bere in iz tega obsodek naredi.

§ 14

Štrafniga čez 10 gl. po kmetih sploh zunej velcih mest se morajo kresiji, čez 50 gl. pa v deželnih velcih mestih deželnemu poglavarstvu v potrjenje položiti.

§ 15

Kresija ali deželno poglavarstvo sme štrafnigo ali potrditi ali jo pomanjšati ali pa jo prelomovavcu čisto odjenjati. Za štrafnige, ktere niso vikšimu potrjenju (§ 14) podvržene, se sme zunaj velcih mest v kresiji, v velcih mestih pa pri deželnemu poglavarstvu in nikjer višje, pomoči iskati.

§ 16

Prošnja za pomoč naj se pri prvi gosposki z ustno ali pisano besedo v treh dneh položi, sicer bo odrečena. V Ljubljani, 31. velciga travna 1827.

Jožef Kamilo baron Schmidburg, poglavar

Peter vitez Ziegler, cesarsko-kraljevi poglavarški svetovavec

- 15 Nav. delo.
- 16 Ball-Ordnung, welche auf allerhöchsten Befehl durch die K.K. Landeshauptmannschaft zu Jedermanns Wissenschaft und Darobhaltung hiemit kund gemacht wird, Laybach den 17ten December 1773. Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov *Narodne in univerzitetne knjižnice*, signatura GS III 77459.
- 17 V *Mestnem muzeju Zagreb* hranijo zbirko plesnih redov, ki obsega več kot dvesto različnih primerov, najstarejši je iz leta 1838. Premerl, »Ples kao oblik društvenog života«, 141.
- 18 *Erinnerung an 14. Jänner 1846*. Plesni red na lesenem držalu. *Mestni muzej Ljubljana*, inv. št. MGML, 510:LJU;0028528.

- 19 Pia Brocza in Marko Motnik, »Georg Link und seine Tanzschule von 1796,« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 54, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MXETU2VP>.
- 20 Marija Jasna Kogoj, *Uršulinke na Slovenskem: ob 200-letnici prihoda uršulink v Škofjo Loko* (Ljubljana: Uršulinski provincialat, 1982), 115.
- 21 Christa Schillinger-Prassl in Ilse Brehmer, *Mädchenerziehung in Innerösterreich von Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Schulreform unter Maria Theresia und Joseph II* (Graz: Steiermärkisches Landesarchiv, 2000), 55.
- 22 Nav. delo, 64.
- 23 Nav. delo, 110.
- 24 Joseph Fajenz, »Auf das hohe Namensfest der Hochgebohrnen Gräfin Emerica von Bathyany, den 5ten November 1806«, pesem. Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani, sig. 47493.
- 25 Eduard Hysel, »Deutsche aus ihr Schioeitzen'e Familie für das Forte-Piano komponirt und dem Hochgebohrenen Fräulein Maria v. Battyani hochachtungsvoll zugeeignet von Eduard Hysel,« v: W. A. Mozart, *Walzer*. Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*. V s trakom zavezanem snopiču prepisov plesnih skladb so poleg omenjenega tudi različni *Deutscherja* za klavir v različnih prepisih – Graški, Mozartov, Schwerdtov, Lusignanov in anonimni iz leta 1807.
- 26 Lidija Podlesnik Tomášiková, »Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov v 18. in 19. stoletju,« *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011): 122–127, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-IFR7OA5W>.
- 27 Eva Holz, *Ljubljanski kongres: 1821* (Ljubljana: Nova revija, 1997), 57.
- 28 Z bratom Johannom Petrom Linkom sta se z Danske preselila v Prago in delovala kot baletna plesalca v baletnih skupinah na Dunaju, Gradcu, Bratislavi, Salzburgu in nazadnje v Innsbrucku. Brocza in Motnik, »Georg Link«, 54.
- 29 *Berlinska državna knjižnica (Staatsbibliothek zu Berlin)* ohranja Linkov plesni priročnik v digitalni obliki: <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN86902910X>.
- 30 Reingard Witzmann, *Der Ländler in Wien* (Dunaj: Arbeitsstelle für den Volkskundatlas in Österreich, 1976), 33.
- 31 Brocza in Motnik, »Georg Link«, 48.
- 32 Herbert Lager in Hilde Seidl, *Kontratanz in Wien: geschichtliches und nachvollziehbares aus der theresianisch-josephinischen Zeit* (Dunaj: Österreichischer Bundesverlag, 1983), 31.
- 33 Lager in Seidl, *Kontratanz in Wien*, 32.
- 34 »Pod izrazom 'Deutsch' je Link opisal kombinacijo strasbourške figure s promenado oziroma z valčkom, ki sta oba izvedena v plesnem krogu. Štiridelni angleški *contredanse* je sestavljen iz zaporedja dveh figur menueta, dveh zaporednih figur *Deutscherja* in štirih figur *contredansa*.« Witzmann, *Der Ländler in Wien*, 34.
- 35 Nav. delo.
- 36 Elizabeth Aldrich idr., ur., *The extraordinary Dance book TB. 1826: an anonymous manuscript in facsimile* (Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 2000), 24.
- 37 Reingard Witzmann, »Magie der Drehung – zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier,« v: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, ur. Thomas Nußbaumer in Franz Gratl, *Schriften zur musikalischen Ethnologie* 3 (Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014), 13.
- 38 Nav. delo.

- 39 Rainer Gstrein, »Deutsche Tänze,« v: *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, ur. Walter Salmen (Innsbruck: Helbing, 1990), 120–121. Prevod Marjana Benčina.
- 40 Rainer Gstrein, »Deutsche Tänze,« v: *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, ur. Walter Salmen (Innsbruck: Helbing, 1990), 120. Prevod Marjana Benčina.
- 41 Witzmann, »Magie der Drehung«, 18.
- 42 Johann Wolfgang von Goethe, Trpljenje mladega Wertherja, prev. Stanka Rendla (Ljubljana: Sanje, 2016), 26–27.
- 43 »An Musikfreunde,« *Intelligenzblatt für Laibacher Zeitung*, 22. maj 1821, 659, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-49UH76QQ>.
- 44 »An Musikfreunde,« *Intelligenzblatt für Laibacher Zeitung*, 15. januar 1822, 66, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-VYLZYI4S>.
- 45 »An Musikfreunde,« *Intelligenzblatt für Laibacher Zeitung*, 3. januar 1823, 4, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-WMRUJD8V>.
- 46 »Musikalien-Anzeige,« *Intelligenzblatt für Laibacher Zeitung*, 5. marec 1822, 288, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-RJTM4VYG>.
- 47 *6 Deutsche mit Trio's für die Laybacher Redout im Carneval 924 für das Piano Forte von L. C. Ledeneg*. Izvod rokopisa hrani Slovenska knjižnica v Ljubljani.
- 48 Josip Mantuani, »Jurij Mihevec,« *Nova muzika* 2, št. 3 (1929): 9.
- 49 *6 Original Laibacher-Redout-Deutsche für das Carnevall des Jahres 1825 ... von Georg Miheuz*. Prepis hrani Slovenska knjižnica v Ljubljani.
- 50 *VI Original Laibacher Schießstatt Deutsche für den Carneval des Jahres 1825 ... von Georg Miheuz*. Izvod notnega tiska hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.
- 51 Nataša Cigoj Krstulović, »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem,« *Kronika* 56, št. 3 (2008): 475, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-S9TH5KRV>.
- 52 Andrej Mrak, »S Prešernom po 'hudičevih' hišah v Ljubljani,« *Spletni portal MMC RTV Slovenija*, <https://www.rtvlo.si/kultura/razglednice-preteklosti/s-presernom-po-hudicevih-hisah-v-ljubljani/326585>.
- 53 Cigoj Krstulović, »Posvetila na skladbah«, 475.
- 54 V Glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani, *Slovenski knjižnici* v Ljubljani, *Avstrijski narodni knjižnici (Österreichische Nationalbibliothek)* in arhivu Društva prijateljev glasbe (*Gesellschaft der Musikfreunde*) na Dunaju.
- 55 Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu,« *Kronika* 15, št. 3 (1967): 147, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-JW0180XP>.
- 56 Nav. delo, 143.
- 57 Rafael Illowsky je avtor koračnice s trijem za klavir z naslovom *Adie Gorizia*, ki je nastala po letu 1835 in je v prepisu ohranjena v zbirki muzikalij Josipine Terpinč v *Slovenski knjižnici* v Ljubljani. Illowsky je umrl v Kostanjevici pri Gorici leta 1848. Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe«, 143.
- 58 Niko Hudelja, *Nemško-slovenski zgodovinski slovar* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2016), 742.
- 59 Witzmann, »Magie der Drehung«, 16.
- 60 Holz, *Ljubljanski kongres*, 145.

- 61 August Dimitz, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813*, zv. 4, *Vom Regierungsantritt Leopold I. (1657) bis auf das Ende der französischen Herrschaft in Illyrien (1813)* (Ljubljana: Ig. V. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1876), 227, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-86M56VKR>.
- 62 Za prijazno opozorilo za to razločevanje se zahvaljujem dr. Marku Motniku.
- 63 Šele leta 1788 so prvih šest vrst preuredili v oblazinjene, z usnjem preoblečene »zaklenjene sedeže«. Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973), 272–273.
- 64 Jože Suhadolnik, *Stari trg, Gornji trg in Levstikov trg: arhitekturni in zgodovinski oris mestnih predelov in objektov, lastniki hiš ter arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana* (Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2003), 30.
- 65 Ivan Vrhovec, *Die wohlöbl. landesfürstl. Hauptstadt Laibach* (Ljubljana: samozaložba, 1886), 56.
- 66 Ivan Vrhovec, »Iz domače zgodovine,« *Ljubljanski zvon* 6, št. 87 (1886): 33, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-Y5DRT2ZC>.
- 67 Peter pl. Radics, *Frau Musica in Krain* (Ljubljana: Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1877), 48, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-3T81VCM>.
- 68 Josip Mal, *Stara Ljubljana in njeni ljudje: kulturnozgodovinski oris* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957), 117.
- 69 Strelska zveza Slovenije. Spletna stran: <http://www.strelska-zveza.si/index.php/zgodovina-strelstva>.
- 70 Redutni plesi v letu 1809 so bili 11., 15., 18. in 25. januarja ter 2., 8., 12. in 14. februarja. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 13, Višja gledališka direkcija v Ljubljani 1752–1880. Izkaz dohodkov od plesnih prireditev v reduti v Ljubljani, 1809.
- 71 Stroški plesov *Stanovskega gledališča* v Ljubljani pod vodstvom direktorja Eduarda Neufelda za obdobje od 12. septembra 1840 do 4. aprila 1841. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 13, Višja gledališka direkcija v Ljubljani 1752–1880. Ständisches Theater in Laibach. Unternehmer Eduard Neufeld. Einnahme der Bälle seit 12ten September 1840 bis zum Palm Sonn Tage, das ist den 4ten April 1841.
- 72 Štirje ohranjeni plakati *Stanovskega gledališča* v Ljubljani za izpeljavo redutnih plesov iz leta 1858. *Narodni muzej Slovenije*, Radičeva gledališka mapa. Stän.-Theater in Laibach. Große maskirte Redoute, 31. Jänner, 7., 14. 16. Februar 1858.
- 73 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892): 24.
- 74 Mrak, »S Prešernom po 'hudičevih' hišah«.
- 75 Višnja Hrbud-Popović, »Neki refleksi evropskog baletnog teatra na Zagrebačkoj pozornici u prvoj polovici 19. stoljeća: Alojzije Deperis, 'meštar od plesanja', kao prvi posrednik,« *Arti musices* 18, št. 1–2 (1987): 108.
- 76 Rudolf Andrejka, »Fidelis Terpinc,« *Kronika slovenskih mest* 1, št. 2 (1934): 115, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-HY3ZDH4O>.
- 77 Nataša Budna Kodrič, *Korespondenca Jožefine in Fideiusa Terpinc (1825-1858)* (Ljubljana: Arhivsko društvo Ljubljana, 2018), 99.
- 78 Nav. delo.
- 79 *Dnevnik Barbare Širca: 1849, 1850, 1851*. Spremna beseda, transkripcija teksta in prevod iz nemščine Rolanda Fugger Germadnik in Janko Germadnik (Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009), 27–28.

- 80 Dragan Matić, »Plesne prireditve v Ljubljani pred prvo svetovno vojno,« *Kronika* 42, št. 3 (1994): 68, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-9oX397KD>.
- 81 Vabilo novomeške bésede z glasbenim, gledališkim in plesnim programom. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641, Ljubljanski sokol, Vabila, a.e. 003, a.e. 793. Vabilo k béseди, katero priredé novomeški slov. akademiki, v korist slov. dijaškega podpor. društva »Radogoj«, s prijaznim sodelovanjem gospic M. Paulovich, I. Vidic, M. Vasič in gospoda I. Hladnika, v Novem Mestu dne 23. sept. 1893, v prostorih Narodnega doma.
- 82 Matić, »Plesne prireditve v Ljubljani«, 75.
- 83 Nav. delo, 68.
- 84 Nav. delo.
- 85 Nav. delo, 72.
- 86 Ljubljanska *Narodna čitalnica* je imela med letoma 1863 in 1867 lasten orkester, *Prvo slovensko pvsko društvo Lira* iz Kamnika je imelo »čitalniško godbo«, *Narodna čitalnica* v Kranju »godbo domačega kluba«, *Narodna čitalnica* v Kamniku »domač orkester« pod vodstvom J. Filica (1891) in ljubljanske podružnice *Gimnastičnega društva Južni sokol* »salonski orkester Sokol I«. *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641 Ljubljanski sokol, Vabila, t.e. 003–017.
- 87 Delovanje različnih orkestrrov, ki so spremljali javne plesе, so izbrani iz pregleda različnih vabil, ohranjenih pri Ljubljanskem sokolu. Ljubljanska Mestna godba (1881), od 1900 naprej ljubljanska *Društvena godba*, *Celjska narodna godba* pod vodstvom kapelnika Koruna (1903), *Metliška mestna godba*, *Godba južne železnice Mariborske*, *Šmarska godba*, *Domžalska godba*, *Tržaška veteranska godba* (1883) in *Idrijska rudniška godba* (1893). *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641 Ljubljanski sokol, Vabila, t.e. 003–017.
- 88 Anton Trstenjak, *Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec v Ljubljani ob svoji petindvajsetletnici: 1884–1909: zgodovina društva* (V Ljubljani: Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec, 1909), 9.
- 89 *Imenik družnikov Narodne čitavnice v Ljubljani o začetku leta 1864* (Ljubljana: Čitavnica ljubljanska, 1864), [6], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-QHCQVRQZ>.
- 90 *Die Handels-Lehranstalt in Laibach: Festschrift aus Anlass des fünfzigjährigen Bestandes derselben zum 6. Juli 1884* (Ljubljana: Die Handels-Lehranstalt, 1884), 48, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-LNVYKG6Z>.
- 91 Nancy Lee Chalfa Ruyter, »Dvoransko kolo: from the 1840s to the twentieth century,« v: *Balkan dance: essays on characteristics, performance and teachnig*, ur. Anthony Shay (Jefferson, London: McFarland, 2008), 239–249.
- 92 »Oglas za koncesijonirano plesno šolo v Ljubljani,« *Slovenski narod*, 20. september 1892, 4.
- 93 *Arhiv Republike Slovenije*, AS 641 Ljubljanski sokol, Okrožnica z dne 14. 11. 1893, a.e. 007, š. 785.
- 94 »Petindvajsetletnico ...,« *Edinost*, 1. februar 1910, 2, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-G3UWHLUP>.
- 95 »Na podlagi Vašega dobro napravljenege ustmenega in pismenega izpita, Vaše dobro pisane knjige o plesu in od Vas sestavljenega plesa Slovan, naznanja se Vam z veseljem, da je podpisani odbor v seji 10. t. m. vsprejel Vas kakor členu mednarodne akademije učiteljev in profesorjev plesa ter Vam izdal najviše spričevalo usposobljenosti.« »Diploma dopisujočega členu,« *Edinost*, 29. avgust 1903, [2].
- 96 »Petindvajsetletnico ...,« 2.
- 97 Peter Rustja, »Glasba svira Hej Slovani ...: o plesni kulturi slovenskega meščanstva v Trstu v letih 1852–1897,« *Zgodovina za vse* 4, št. 2 (1997): 66.

- 98 »Slovinci I. krat v tržaškem gledišču,« *Edinost*, 4. februar 1880, 1, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-37DN9LE8>.
- 99 Ivan Umek, *Moderni plesalec* (Gorica: samozaložba, 1904), <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-FTDNIPV9>.
- 100 Andrejka, »Fidelis Terpinc«, 120.
- 101 Anton Kos Cestnikov, »Pregled slovenskega slovstva v letu 1863,« *Novice gospodarske, obertnijske in narodske*, 13. januar 1864, 12, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-D84P7J7M>.
- 102 Benjamin Ipavec, »Quadrille nach südslavischen Weisen,« v: Ivan Kokošar, *Zbirka raznih pesmi za moški zbor in skladbe za klavir*, zv. 59/1, skladba 2. Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.
- 103 Dušan Mlacović, »Anin ples,« v: *Zdraviliški dom v Rogaški Slatini*, Aleksander Žižek, Bojan Cvelfar in Dušan Mlacović (Celje: Zgodovinski arhiv, Rogaška: Terme, 2003), 41.
- 104 Zbirka muzikalij, katerih večina nosi podpis Josipine Terpinc, se je ohranila v *Slovanski knjižnici* v Ljubljani.
- 105 *Kolo hrvatsko = Das kroatische Kolo* (Zagreb: samozaložba, 1848).
- 106 Fr. Šaver Kuhač-Koch, »Dvoransko kolo,« *Vienac*, št. 4, 7, 8, 9, 10, 11 (1872).
- 107 Pietro Coronelli, *Hrvatsko salonsko kolo: pripomočna knjižica za lahko naučenje figura ili kako se može čovjek sam bez učitelja naučiti plesati, kako se ono što je već naučeno o plesu, dozove u pamet za plesače i aranžere na plesovih* (Zagreb: samozaložba, 1895).
- 108 Višnja Hrbud-Popović, »Kolo hrvatsko – das kroatische Kolo kao društveni ples prema opisu iz 1848,« *Narodna umjetnost* 27 (1990): 206.
- 109 »Njega ime opravičeno je v tem, da je glasba sestavljena edino le iz slovanskih skladb, a razni liki obstoje večinoma iz slovanskih plesov.« Ivan Umek, *Slovenski plesalec* (Trst: samozaložba, 1893), 25.
- 110 »Slovenski plesi,« *Slovenski narod*, 3. marec 1906, [6], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-X5YTNIYN>.
- 111 Peter Podreka, »Slavjanka,« pesem, *Tedenske slike*, 19. december 1917, 598, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-FV3889IZ>.
- 112 »Vrla tržaška Slovenka nam poroča,« *Tedenske slike*, 19. december 1917, 598, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-FV3889IZ>.
- 113 Josip Stritar, »Slovenski glasnik,« *Zvon*, 1. april 1879, 112, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-ICEATKI9>.
- 114 *Letopis Matice Slovenske* za leto 1878, 1. in 2. del, ur. Janez Bleiweis (Ljubljana: Matica Slovenska, 1878), 213, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-LVQBCXNT>.
- 115 »Vrla tržaška Slovenka«, 598.
- 116 Notni tisk se ni ohranil.
- 117 »A. Grbec: Slovanski valček,« *Slovan: mesečnik za književnost, umetnosti in prosveto* 3, št. 2 (1905): 62–63, URN:NBN:SI:doc-Q1UE1LE5.
- 118 »Gosp. Ivan Umek,« *Edinost*, 15. november 1904, 3, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-PFHCG8VU>.
- 119 *Primorski slovenski biografski leksikon*, 1. knj., ur. uredniški odbor in Martin Jevnikar (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1974–1981), 475.

- 120 »Kdor smatra ples s tega stališča [gojiti ples v dostojni meri], izvestno mi bode priznal, da si nisem naložil nepotrebne naloge, ako sem skušal opisati pravila raznih običajnih plesov v našeje milej materinščini, kajti take knjižnice nimamo doslej in zatorej se nadejam, da vstrežem ž njo baš našim brhkim krasoticam.« Umek, *Slovenski plesalec*, [3]–4.
- 121 Umek, *Slovenski plesalec*, [3].
- 122 »Na plesnem venčku pevskega zbora 'Glasbene matice',« *Slovenski narod*, 9. februar 1905, 3, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-XM8oB95O>.
- 123 »Na plesnem venčku pevskega društva Glasbene matice se bo plesal tudi jugoslovanski narodni ples 'Kolo', in sicer ga bi plesalo 48 članov pevskega zbora Glasbene matice. Istega bo vodil g. Lovro Sancin, ki se je že na zadnjem matičinem zabavnem večeru pokazal kot izvrsten aranžer. Ples je zelo lep in ima šest slik: osminka, obroč, mlin, zvezda, križ in grb. Godba je krasna – sami napevi jugoslovanskih narodnih popevk. Z leti bi bilo, da se slovanski plesi, ki so obenem naši, med nami bolj razširijo; za zgled naj nam bodo Hrvati in Čehi. Slavno občinstvo se vljudno naproša, da bi blagovolilo pri »Kolu« pri stranskih stenah dvorane popolnoma prostor narediti, ker se drugače ples ne more u redu izvršiti. Za gledalce bo rezervirano na vzvišenem prostoru v ospredju dvorane. Posebno lep bo pogled iz galerije, kamor naj se oni, katere ples zanima, potrudijo.« »Na plesnem venčku«, 3.
- 124 »Ples pevskih zborov 'Glasbene matice' v 'Narodnem domu' se je obnesel v soboto večer nad vse pričakovanje izborna. Plesi zborov Glasbene matice so vsako leto ene najpriljubljenejših predpustnih zabav, na kateri vladata iskreno veselje in živahnost. Toliko lepih deklet se pač ne zbere na nobenem drugem plesu kakor na tem in nikjer se toliko vztrajno ne raja kakor med Matičarji in Matičaricami! Tako je bila velika dvorana Narodnega doma polna najboljšega občinstva in tudi vsi stranski lokali so imeli vesele goste. Prvo četvorko je plesalo 98 parov, drugo pa že 124 parov. 'Kolo' je z vso preciznostjo in eleganco plesalo 24 parov pevskega zbora. Vse plese je vodil prav vrlo g. Lovro Sancin, k plesu pa je pridno in dobro svirala Društvena godba, ki ni štedila z dodatki. Ples je trajal preko 4. zjutraj ter so ga zapuščali vsi udeležniki z največjim zadovoljstvom.« *Slovenski narod*, 13. februar 1905, 2, <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-U29762XL>.
- 125 Matič, »Plesne prireditve v Ljubljani«, 68.
- 126 »Venček uradniškega plesnega kluba 'Sloge' dne 24. februarja 1906 bode nudil vsem udeležencem velike in različne zabave. Plesalci bodo imeli lepo priliko se vrteti v prijetnem plesu, gledalci pa bodo marsikaj videli, česar se do sedaj ni videlo v Ljubljani. Plesala se bode namreč izven navadnih plesov 'četvorka', 'Lancieres', jugoslovanski narodni ples 'Kolo' ter od gospoda Sancina na novo izumljeni slovenski slikani ples 'Slovenka', kateremu je g. Pahor priredil glasbo po narodnih napevih. Kdor si torej želi vsestranske zabave, naj pohiti v soboto ob 8. uri zvečer v čitalniško dvorano Narodnega doma.« »Venček uradniškega plesnega kluba Sloge,« *Slovenski narod*, 21. februar 1906, [3], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-HR8K2OW7>.
- 127 »Plesni venček uradniškega plesnega kluba Sloga,« *Slovenski narod*, 26. februar 1906, [2], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-8BRA6R4o>.
- 128 »V Slovenskem narodu – od petka, dne 23. Februarja, in do ponedeljka, dne 26. Februarja, bila je notica o plesu uradniškega plesnega kluba Sloga, in sicer v petek, da se bodo, in v ponedeljek, da se je plesal od g. Sancina sestavljeni **prvi slovenski ples 'Slovenka'**. Kakor je razvidno iz moje knjižice 'Slovenski plesalec', katero sem izdal že leta 1893, je prvi slovenski sestavljeni (slikani) ples po podpisnem sestavljeni ples 'Slovan', katerega je prvokrat plesalo pred 15 leti 16 parov v različnih narodnih nošah na plesu 'Delavskega podpornega društva' v gledališču 'Fenice'. Pred 4 leti se je plesal isti ples na plesu tukajšnjega 'Trgovskega izobraževalnega društva' v gledališču Armonia (sedaj Goldoni) in letos plesalo ga je 16 parov 'Sokolov' in 'Sokolic' na veliki maskaradi 'Tržaškega Sokola' dne 25.

februarja. Tudi drugi slovenski ples je moj 'Slovenski valček', katerega sem izdal ob priliki otvoritve Narodnega doma v Trstu. Ples 'Slovenka', katerega je sestavil g. Sancin – pred leti moj učenec –, bi bil torej šele tretji in ne prvi slovenski ples. Ivan Umek, diplomirani profesor plesa in član 'Akademije' profesorjev plesa v Parizu.« »Slovenski plesi,« *Slovenski narod*, 3. marec 1906, [6], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-X5YTNiYN>.

129 »Plesni venček uradniškega plesnega kluba Sloga«, [2].

130 Anton Trstenjak, *Slovensko delavsko pevsko društvo*, 35.

131 »Slovensko pevsko društvo Slavec je pretečeno soboto v mali dvorani Narodnega doma s plesnim venčkom zaključilo svojo letošnjo plesno šolo. Kakor vsako leto, tako je tudi letos imela 'Slavčeva plesna šola' obilo udeležencev plesa željne plesne mladine. To se je osobito videlo na zaključnem venčku, kjer se je zbral kresen venec dražestnih gospic in marljivih pesalcev, kateri so pod vodstvom svojega plesnega učitelja g. E. Rozmana dokazali, da je ravno pod njegovim vodstvom zaznamovati jako lep napredek. V znak priznanja za obilni trud, katerega je plesni vaditelj imel, so mu gospice, po gdč. Perdanovi, poklonile krasen dar. Ob živahni in prav domači zabavi so se udeleženci šele pozno v jutro drug od drugega poslovili, z željo, da se snidejo zopet v prihodnji plesni sezoni.« »Slov. pevsko društvo Slavec,« *Slovenski narod*, 2. marec 1905, [3], <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-14EMUTOo>.

132 Edvin Rozman, *O dostojnosti* (Ljubljana: samozaložba, 1909), 4–11.

133 Nav. delo, 32.



7

UČENJE GLASBE IN INSTITUCIONALIZACIJA GLASBENEGA POUKA

Nataša Cigoj Krstulović

Konec 18. stoletja so idejne, družbene in ekonomske spremembe sprožile potrebo po širjenju in boljši organizaciji učenja glasbe oziroma po institucionalizaciji glasbenega pouka. Ideja o etičnih učinkih ukvarjanja z glasbo za posameznika in za skupnost posameznikov (za narod), ki se je razvila iz misli razsvetljencev, da sta vzgoja in izobrazba potrebna pogoja za napredek družbe ter da mora biti izobrazba dostopna čim širšemu krogu prebivalstva, je vplivala na večjo vlogo glasbe v splošnem izobraževalnem sistemu in v vsakdanjem življenju meščanov. Petje je pridobilo pomen v primarnem splošnem šolskem sistemu, po drugi strani pa je glasbena dejavnost, do tedaj omejena na ozek krog plemstva in visokega meščanstva, postajala širše dostopna. Z razvojem meščanstva je naraščalo število nosilcev glasbene dejavnosti, v kateri so ob še redkih poklicnih glasbenikih imeli pomembno vlogo diletanti – ljubitelji, ki so se z glasbo ukvarjali nepoklicno. Spremembe vsebine učenja glasbe so bile v 19. stoletju povezane s širjenjem glasbenih dejavnosti in tudi razmahom instrumentalne glasbe. Poleg dobrih pevcev so bili iskani tudi instrumentalni solisti, ki so obvladovali virtuosno igro, ter orkestrski glasbeniki za koncertni in operni orkester. Naraščajoče potrebe po izobraženih glasbenikih in javna koncertna dejavnost so povzročili, da so ob dotedanjih načinih prenašanja glasbenega znanja in veščin v cerkvenih glasbenih šolah in zasebnega poučevanja v krogu družine nastajale tudi širšemu krogu bolj dostopne institucionalizirane oblike pridobivanja znanja. Zaradi navedenih sprememb je vzniknilo in se širilo javno glasbeno šolstvo, v večjih evropskih glasbenih centrih so v 19. stoletju ustanavljali glasbene konservatorije.

Na obrobju evropskega glasbenega prostora, kakršen je bil slovenski, je bilo glasbeno življenje v 19. stoletju odraz in hkrati pokazatelj specifičnih glasbenih, pa tudi družbenopolitičnih in ekonomskih razmer. Odvisno je bilo od delovanja začasno ali stalno priseljenih glasbenikov. Prav omejene možnosti najema izobraženih učiteljev, ki so pridobili glasbeno znanje v večjih evropskih glasbenih središčih, so bile pomemben vzrok, da pred letom 1850 prizadevanja za institucionalizacijo učenja glasbe na Slovenskem še niso vzpostavila dobro organiziranega in stalnega pouka. Vzpostavitev v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu razvitega glasbenega pouka, ki je poleg osnovnega znanja za ljubiteljsko muziciranje zagotavljal možnosti pridobitve višje glasbene izobrazbe in s tem razvoj poklicnega glasbenega dela, je bila na Slovenskem omogočena šele na začetku 20. stoletja, ko je društvo *Glasbena matica* po dolgoletnih prizadevanjih v Ljubljani leta 1919 ustanovilo konservatorij, ki je bil leta 1926 podržavljen.

7.1 PRED LETOM 1850

Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole v Ljubljani in zasebno poučevanje glasbe

Ker bi organizacija glasbenega izobraževanja na domačih tleh lahko dolgoročno pomenila manjšo odvisnost od pritoka tujih glasbenikov in izboljšanje ravni glasbene poustvarjalnosti, so si na začetku 19. stoletja v glavnem mestu osrednje slovenske dežele Kranjske prizadevali za vzpostavitev javne glasbene šole. V Ljubljani sta pomanjkanje primerno izobraženih glasbenikov občutili zlasti stolna kapela in *Stanovsko gledališče (Ständisches Theater)*, pa tudi *Filharmonična družba (Philharmonische Gesellschaft)*. Hkrati s to se je izkazala še potreba po poučevanju prihodnjih učiteljev in organistov, saj je bila glasba (petje) vključena v splošni izobraževalni sistem na primarni in sekundarni ravni. Prizadevanja za ustanovitev javne glasbene šole so bila uspešna, vendar pouk na tej šoli v pogledu vzpostavitve izhodišča za izboljšanje kakovosti glasbene poustvarjalnosti ni izpolnil pričakovanj. Zaradi skromnega obsega pouka je ta glasbena šola verjetno zagotavljala le osnove glasbenega znanja (spretnosti igranja), a o uspehih šolanja ni zanesljivih dostopnih arhivskih podatkov.

Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole v Ljubljani (Musikschule an der Normal-Hauptschule zu Laibach) je začela delovati leta 1816 kot prva javna glasbena šola na današnjem slovenskem ozemlju. Njen osnovni namen je bil izboljšanje splošne ravni glasbenega znanja, kar so zapisali v ustanovna določila, da: »se glasbeni pouk [...] na splošno bolj razširi« in da »ponudi tudi učiteljskim kandidatom s podeželja [...] priložnost, da se naučijo igranja na orgle in petja toliko, kolikor ga bodo potrebovali kot bodoči organisti in učitelji podeželskih šol.«¹ Šola je torej omogočala le pridobitev osnovnega znanja in po drugi strani ponujala krajši tečaj kandidatom za učitelje. Šolanje je trajalo štiri leta, učenci so se prvi dve leti učili petje, osnov teorije in instrumentalne igre, v naslednjih dveh letih pa so se posvetili igranju violine, orgel in učenju generalnega basa.²

Po kakšni metodi oziroma kako je poučevanje potekalo, iz ohranjenega gradiva ni mogoče zadovoljivo razbrati. Petje je bilo tista glasbena podlaga, na kateri je temeljilo učenje instrumentov. Nekdanji učenec te šole Fran Gerbič je v spominih zapisal, da so v tej glasbeni šoli vedno prepevali le nemške pesmice in da se ne spomni, da bi se kdo učil klavir. Čeprav se sam ni učil klavirja, je dobil v spričevalu oceno iz tega predmeta.³ Ta glasbena šola v okviru vzorčne glavne šole je imela vsa leta svojega obstoja majhno število učencev, saj je večino časa njenega delovanja na njej poučeval le en učitelj. Razpis za učiteljsko mesto, v katerem je bilo zapisano, da mora biti učitelj odličen pevec, organist in violinist, v osnovah pa mora obvladati tudi pihala, razkriva, da so morali poklicni glasbeniki na začetku 19. stoletja ustrezati Matthesonovem idealu »popolnega kapelnika«, vsestranskega glasbenika, ki je moral obvladati igro na različne instrumente, petje in imeti teoretično znanje. Prvi učitelj Franz Sokol (1779–1822), ki je prišel v Ljubljano iz Celovca, je bil dober glasbenik: igral je klavir, violino, orgle in klarinet ter je že imel pedagoške izkušnje. Po njegovi smrti je šola nazadovala. Nadomestil ga je češki glasbenik Gašpar Mašek (1794–1873), ki pa se zaradi številnih drugih delovnih obveznosti ni zmozel dovolj dobro posvetiti šolskemu delu. Po letu 1854 do prezgodnje smrti leta 1859 je poučeval na tej šoli njegov sin Kamilo Mašek (1831–1859), ki je za učitelje in organiste natisnil priročnik z osnovami glasbene teorije *Musikalischer Katechismus (Glasbeni katekizem)* in revijo *Cäcilia* z orgelskimi skladbami, pesmimi za poučevanje petja v cerkvi in šolah ter z navodili za izvajanje in drugimi glasbeno-izobraževalnimi vsebinami. Za Maškom je pouk prevzel Anton Nedvėd (1828–1896), ki

SLIKA 7.1 Kamilo Mašek (dlib).



je po ukinitvi šole leta 1875 s poučevanjem nadaljeval na novoustanovljenem učiteljišču.

Pouk na prvi ljubljanski in slovenski javni glasbeni šoli v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu ni pomembno doprinesel k razvoju sistema javnega glasbenega šolanja, šola je omogočila pridobitev osnovnega glasbenega znanja za učitelje. Razlog za ukinitve *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole v Ljubljani* je bila ustanovitev učiteljišča leta 1875, na katerem so poslej tudi izobraževali prihodnje učitelje za poučevanje petja na splošnih šolah.

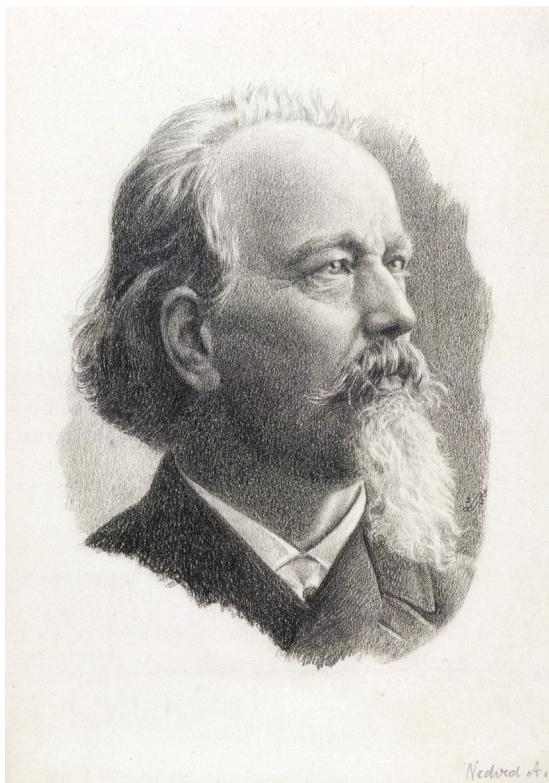
Ob javno organiziranem glasbenem pouku je v Ljubljani potekal tudi zasebni, ki pa je bil priložnostnega značaja in namenjen ljubiteljem. Pred sredino 19. stoletja so zasebno poučevali glasbo začasno priseljeni glasbeniki, ki so delovali pri *Filharmonični družbi* ali v gledališču. Iz časopisnih oglasov izvemo,

kdo je ponujal zasebni pouk in kaj so se zainteresirani ljubitelji lahko učili. Leta 1814 je v časopisu *Laibacher Zeitung* oglašal pevec in gledališki igralec Wilhelm Müller zasebne ure klavirja in petja,⁴ leta 1815 je neimenovani učitelj mladini »gospodov ljubiteljev« ponujal pouk igre na več instrumentov: na klavir, violino in pihala.⁵ Zasebni pouk klavirja in lekcije iz generalbasa je oglaševal leta 1823 tudi Gašpar Mašek, učitelj na javni glasbeni šoli v okviru vzorčne glavne šole.⁶ V času svojega delovanja pri ljubljanski *Filharmonični družbi* je »skladatelj in glasbeni umetnik« Josef Beneš (1795–1873) poleg violine in kitare zasebno poučeval tudi klavir.⁷ Izjemoma iz oglasov razberemo tudi način poučevanja. Leta 1830 je kapelnik ljubljanskega deželnega gledališča Wilhelm Reuling oglašal, da poučuje klavir po novi dunajski metodi.⁸ Po kakšnih učbenikih so se ljubljanski meščani učili igrati klavir, lahko ugotovimo tudi na podlagi glasbenih virov, ki jih hranijo v *Narodni in univerzitetni knjižnici* in knjižnici *Akademije za glasbo*: A. E. Müllers *Klavier-und Fortepiano-Schule oder Anweisung zur richtiger und Geschmackvollen Spielart bender Instrumente nebst einem Anhang von Generalbass* (1804), J. N. Hummel: *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiel* (1828), C. Czerny: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend op. 500* (1839), M. Clementi: *Gradus ad parnassum*.⁹ Časopisni viri pričajo, da je bila v Ljubljani ponudba tujih klavirskih skladb in učbenikov za učenje klavirja aktualna in je večinoma prihajala iz dunajskih založb.

Začetki šole *Filharmonične družbe*

Namen delovanja ljubljanske *Filharmonične družbe* je bil izboljšati glasbeno postvarjalnost ter glasbeni okus diletantov z izvedbo na koncertih. Ker je bilo izvajanje društvenih koncertov zaradi pomanjkanja izobraženih poklicnih glasbenikov oziroma dovolj izobraženih diletantov – izvajajočih članov vsakokrat odvisno od priseljenih in začasno delujočih glasbenikov ter *Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole v Ljubljani* s svojo dejavnostjo ni ustrezala vsem izobraževalnim potrebam, si je društveni odbor prizadeval ustanoviti lastno šolo, ki bi poleg pevskega znanja omogočila tudi pridobivanje spretnosti instrumentalne igre za nastopanje na koncertih in igranje v društvenem orkestru. Čeprav je bil

SLIKA 7.2 Anton Nedvěd.
Risba Saša Šantel (dlib).



glasbeni pouk na šoli *Filharmonične družbe* zaradi drugačnih ciljev načrtovan z večjimi glasbenimi ambicijami kot na glasbeni šoli v okviru vzorčne glavne šole, pa uresničitev dobro organiziranega in vsestranskega glasbenega pouka zaradi različnih organizacijskih, finančnih in kadrovskih težav pred družbino reformo leta 1862 ni bila mogoča.

Delovanje šole ljubljanske *Filharmonične družbe*, ki so jo ustanovili jeseni 1820 in je začela delovati v začetku naslednjega leta, je bilo sprva skromnega obsega in nestalno. Organizacija pouka v okviru društva je bila odvisna od možnosti najema glasbenih učiteljev, ki so svoje znanje pridobili v večjih glasbenih središčih avstrijske monarhije. Najprej, v začetku leta 1821, je petje in klavir pričel poučevati Gašpar Mašek. Med letoma 1826 in 1828 je delovala šola za pihala, za poučevanje so najeli Johanna Wagnerja, v enakem obdobju je poučeval violino češki glasbenik Josef Beneš, potem pa je šolska dejavnost prenehala. Učitelje

so iskali na Dunaju in v Pragi ter na predlog ravnatelja praškega konservatorija jeseni 1839 za poučevanje petja deklet in moškega zborovskega petja najeli Josephino Haderlein. Nastopala je na društvenih koncertih kot solistka. Leta 1849 jo je na mestu učiteljice petja nasledila Fanny Stewart pl. Sternegg, ki je poučevala le nekaj let, do 1856. Način poučevanja je bil odvisen od znanja posameznih učiteljev, njim je bila v veliki meri prepuščena tudi izbira učnega gradiva. Zaradi odsotnosti učnih načrtov in društvenih letnih poročil lahko repertoar iz prvega obdobja delovanja šole le delno rekonstruiramo na podlagi ohranjenih sporedov šolskih produkcij ter poročil v časopisnih virih. Tako iz poročila v časopisu *Carniola* izvemo, da je pouk petja leta 1844 potekal v treh letnikih, učenci pa so na javnem izpitu peli med drugim arije iz Donizettijevih oper.¹⁰ Med letoma 1848 in 1854 je z učiteljem Josephom Leitermayerjem ponovno zaživela violinska šola. V okviru *Filharmonične družbe* je delovala tudi zborovska šola, najprej za moške glasove, pozneje tudi za ženske. Moški pevski zbor je nastopal samostojno na pevskih večerih in občasno na koncertih. Po letu 1856, ko je vodstvo zbora prevzel Anton Nedvěd in so mu naslednje leto priključili še ženske glasove, je družbin zbor nastopal tudi v zahtevnejših vokalno-instrumentalnih delih.

Kljub skromnemu obsegu je delovanje šole *Filharmonične družbe* pred letom 1850 prispevalo k bogatitvi ljubljanskega glasbenega življenja, saj so bolj nadarjeni učenci nastopali na družbinih koncertih in tudi javni izpiti ob koncu šolskega leta so v dvorano pritegnili občinstvo.

7.2 PO LETU 1850

Zborovsko petje v čitalnicah in na šoli *Glasbene matice*

Od sredine 19. stoletja, oziroma po 1861, ko so bila v okviru avstrijske monarhije spet dovoljena narodna društva, je postalo zborovsko petje temelj narodne in glasbene omike najširših plasti in pomemben del narodnih prireditev Slovencev. Šole zborovskega petja so potekale v okviru čitalnic in pevskih društev, priložnostno pa so ponekod organizirali tudi instrumentalni pouk. Nekaj časa je petje v ljubljanski *Narodni čitalnici* poučeval Anton Foerster (1837–1926) ter pevcem v pomoč napisal teoretično-praktični učbenik *Kratek navod za poduk*

v *petju* (1867). Priročnik v slovenskem jeziku s teoretičnimi osnovami, primeri za urjenje pevske tehnike in glasbenimi primeri je bil dobrodošlo vodilo pri učenju vse bolj številnih ljubiteljskih zborov, ki so nastajali v okviru slovenskih čitalnic in društev. Z namenom izvedb operet in iger s petjem so nekaj časa petje poučevali v okviru ljubljanskega *Dramatičnega društva*, vendar ta pevska šola zaradi kadrovskih in finančnih težav ni zaživela.¹¹

V krog načrtov za kulturno samostojnost, ki so si jih zastavili narodno zavedni Slovenci, je sodila organizacija vseh kulturnih in prosvetnih dejavnosti v okviru lastnih institucij, ki bi delovale v slovenskem jeziku. Ustanovitev glasbene šole, v kateri bi pouk potekal v slovenskem jeziku, je bila ena od osnovnih nalog, ki si jo je zastavil narodno zavedni odbor *Glasbene matice*. Poleg tega narodnega cilja pa je bil razlog za ustanovitev slovenske glasbene šole tudi želja po zagotovitvi primerne glasbene izobrazbe ljubiteljskim, še zlasti pa poklicnim glasbenikom. Ustanovitev šole *Glasbene matice* ni bila le vitalnega pomena za napredek glasbene dejavnosti na Slovenskem, temveč za slovensko kulturo nasploh. Odbor je šolo, ki je začela delovati konec leta 1882, proglašal za narodni zavod. Poleg skrbi za glasbeno omiko ljubiteljev na širšem slovenskem prostoru, si je odbor zastavil še dolgoročnejši cilj: poskrbeti za primerno glasbeno izobrazbo poklicnih glasbenikov – instrumentalistov, ki bi lahko igrali v civilnem orkestru. Vsebino pouka je zaznamovalo zavzemanje za čim bolj množično (ljubiteljsko) ukvarjanje z glasbo, pomen zborovskega petja za kulturno osamosvajanje in repertoar v ljudskem duhu. Zborovskemu petju so posvečali posebno pozornost, bilo je obvezno za vse učence. Organizirali so tudi pripravljalne tečaje za zborovsko petje odraslih pevcev in pevk. Šola za moško zborovsko petje je pri *Glasbeni matici* začela delovati v jeseni leta 1884. Že drugo polovico leta je dve uri na teden vadilo štiriindvajset pevcev in moški zbor je skupaj s šolskim ob zaključku leta že nastopil na javni produkciji. Več kot sto pevcev šolskega in moškega zbora *Glasbene matice* je skupaj zapelo Foersterjev zbor *Pobratimija* in Gerbičev zbor *Slovanski brod*, na koncu pa še obvezno cesarsko himno. Moškim so se naslednje šolsko leto pridružili še odrasli ženski glasovi, vodil jih je Julius pl. Ohm Januschowsky. Tako sta že četrto šolsko leto vadila dva zbora, moški in ženski. V šolskem letu 1886/87 je vodstvo obeh zborov prevzel Fran Gerbič (1840–1917), ki je tudi strokovno vodil šolo, skrbel za bogatitev učnih programov in pridobitev kakovostnih učiteljev.

SLIKA 7.3 Fran Gerbič.
Fotografija H. Fiedler (dlib).



Nov zagon je zborovska šola dobila s prihodom Mateja Hubada (1866–1937) leta 1891, ki je odtlej kot učitelj zborovskega petja, solopetja in teorije ter kot koncertni vodja vplival na razvoj šolske in društvene dejavnosti. V dvoletni učni načrt za zborovsko petje so leta 1894 zapisali namen zborovske šole: »Izobrazba v umetnejših oblikah zborovega petja, in sicer posvetne in cerkvene pesmi, umetni zbori, figurovano petje, kolorature, fuge, gojitev oratorijskega petja.«¹² Dijaški in odrasli zbor, ki je vseskozi ostal ljubiteljski, sta se na dveh do treh koncertih letno pod Hubadovim vodstvom izkazovala z umetniško zahtevnim repertoarjem. Izvajali so nove slovenske zborovske skladbe ter sodelovali med drugim v izvedbi Dvořákovskega oratorija *Sv. Ljudmila*, Beethovnovi *Misse solemnis*, Verdijevega *Requiem*a ter Sattnerjevega oratorija *Assumptio B. M. V.*

Pouk solopetja, violine in klavirja na šolah ljubljanske *Filharmonične družbe* ter *Glasbene matice* – širjenje ljubiteljske meščanske glasbene prakse

V drugi polovici 19. stoletja so hkrati z razvojem meščanstva naraščale potrebe po glasbenem pouku ljubiteljev. Poleg zanimanja za pouk solističnega petja in violine se je vse bolj širilo zanimanje za učenje klavirja. Poučevanje teh predmetov je bilo na obeh ljubljanskih glasbenih šolah odvisno od možnosti zaposlitve glasbenikov, ki so prišli na Kranjsko poučevati iz večjih glasbenih središč. Po reformi *Filharmonične družbe* na začetku 60. let je njena šola napredovala, kar ponazarjajo tudi statistični podatki: v šolskem letu 1863/64 so imeli na tej šoli le 33 učencev: 8 učencev klavirja, 15 učencev petja in 10 učencev violine,¹³ slabo desetletje pozneje, v šolskem letu 1871/72, je šola obiskovalo 82 učencev: 22 učencev petja, 39 učencev klavirja in 21 učencev violine,¹⁴ v šolskem letu 1882/83 pa se je v šolo *Filharmonične družbe* vpisalo že 197 učencev, od tega 72 na klavir, 44 violino in 22 petje.¹⁵ Porast števila učencev je bil povezan tudi s prihodom primerno izobraženih in usposobljenih učiteljev. Ko je leta 1862 *Filharmonična družba* pridobila donatorska finančna sredstva *Kranjske hranilnice* (*Krainische Sparkasse*), so za poučevanje petja in klavirja lahko zaposlili na leipziškem konservatoriju izobraženega Carla Roberta Hornickla, leta 1866 ga je nasledil Gustav Moravec. Leta 1863 je začel na šoli *Filharmonične družbe* poučevati na Dunaju šolani Josef Zöhner (1841–1916), ki je v naslednjih desetletjih klavirski pouk postopoma dvignil na raven konservatorijskega učenja. Tudi za solopevski in violinski pouk so na tej šoli pridobili na tujem izobražene glasbenike. Med letoma 1856 in 1860 je poučeval petje in violino Anton Nedvěd, ki je nastopal na koncertih kot solist – baritonist. Od 1860 do 1871 je godala poučeval Carl Zappe (1837–1890), direktor *Stanovskega gledališča*. Violinska šola je še posebej napredovala po letu 1871, ko je na tej šoli pričel poučevati Hans Gerstner (1851–1939).¹⁶ Znanje violinske igre, ki ga je pridobil na praškem konservatoriju, ter pedagoške sposobnosti so ga oblikovale v dobrega učitelja. Sporedi šolskih produkcij in javnih izpitov dokumentirajo, kako zahteven repertoar so morali obvladovati njegovi učenci.

Glasbeni pouk se je v Ljubljani razširil še posebej po ustanovitvi šole *Glasbene matice* leta 1882. Že tretje šolsko leto 1884/85 so na tej šoli poleg violine in klavirja (slednjega že v petih razredih – stopnjah) poučevali tudi violo, violončelo, kontrabas, solopetje, teorijo in zborovsko petje. Poleg zborovskega in

solističnega petja je najbolj napredoval pouk klavirja. Relativno visok odstotek učencev klavirja na šoli *Glasbene matice* – prevladovala so dekleta – je bil tudi odraz uveljavljanja klavirja v zasebnem muziciranju, odraz meščanske ljubiteljske glasbene prakse, ki se je v slovenskih deželah razširila konec 19. stoletja. Značilno za tedanji čas je bilo muziciranje na dveh ali celo več klavirjih. Klavirski pouk je na šoli *Glasbene matice* še posebej napredoval po letu 1890, ko so po odhodu pl. Ohm Januschowskega za poučevanje klavirja pridobili absolventa praškega konservatorija Karla Hoffmeistera, ki je pripravil tudi podrobnejši učni načrt. Po Hoffmeisterovem odhodu leta 1898 je v Ljubljani do leta 1908 uspešno poučeval klavir Josef Procházka, absolvent praškega konservatorija in orglarske šole. S svojim znanjem ter didaktičnimi izkušnjami sta oba češka učitelja spodbudila nadarjene učence k nadaljnjemu izobraževanju in poklicnemu udejstvovanju.¹⁷

Metodika pouka na šoli *Glasbene matice* je bila odvisna od znanja in izkušenj posameznih učiteljev. Ker je instrumentalni pouk potekal v skupinah s štirimi učenci, je bilo poučevanje za učitelja nedvomno zahtevnejše, kot je danes. Vsebinsko in učno literaturo klavirskega pouka na šoli *Glasbene matice* dobro ilustrira izvirna Foersterjeva *Teoretično-praktična klavirska šola* (1. in 2. zv. 1886, 3. zv. 1889 in 4. zv. 1890), ki je bila obvezni učbenik za učence klavirja na omenjeni šoli več desetletij in je bila večkrat ponatisnjena. Foerster je izbral glasbene primere med različno nemško in češko klavirsko mladinsko literaturo, vključil tudi ljudske napeve (največ čeških) ter lastne skladbice. Večino glasbenih primerov je priredil z namenom urjenja določenih tehničnih spretnosti igranja. Smernice in učna snov, ki jih je za klavirski pouk načrtoval Karel Hoffmeister (1868–1952) v leta 1894 objavljenem učnem načrtu, so bile dolgo osnova tudi za prihodnje učne načrte klavirskega pouka. Zanimivo je, da je tedaj izbrana učna literatura za »višjo šolo« oziroma »visoko stopnjo klavirske igre« za nadarjene učence po končanem osmem letu šolanja še danes aktualna na najvišji stopnji glasbenega izobraževanja, npr. težje skladbe iz Bachove zbirke preludijev in fug *Das wohltemperierte Klavier (Dobro uglašeni klavir)*, daljša dela Schuberta, Webra in Mendelssohn Bartholdyja, skladbe Schumanna in Chopina.¹⁸

Violinski pouk je na šoli *Glasbene matice* dobro zaživel šele ob izteku 19. stoletja. Po začetnih težavah in nekajletnih menjavah učiteljev se je izboljšal, ko so za poučevanje pridobili absolvente praškega konservatorija: Viktorja Romana

SLIKA 7.4 Matej Hubad (dlib).



Moserja (1864–1939), za njim pa Hanuša Baudisa ter leta 1895 Josefa Vedrala (1872–1929).¹⁹ Violinski pouk je potekal v šestih razredih (stopnjah) in skupinah, v katerih so bili po štirje učenci. Vsebinsko violinskega pouka je za učni načrt leta 1894 pripravil Karel Jeraj (1874–1951). Za nadarjene učence je pripravil program »višje šole za solo igranje« ter izbor »klasične« in moderne violinske literature. Učenci višjih razredov so vadili tudi komorno igro. Šele leta 1910 je pri založniku Schwentnerju izšla prva izvirna slovenska *Vijolinska šola* v treh zvezkih, ki jo je sestavil Fran Korun Koželjski (1868–1935). Na začetni stopnji so bile melodije ljudskih in ponarodelih pesmi izhodišče za vežbanje posluha, takta in ritma. Za najmlajše učence violine sta učitelja Zikmund Polášek in Josef Vedral pripravila zbirko priredb ljudskih pesmi *Slovenski mladini: Album 25 slovenskih pesmi za gosli s spremljevanjem klavirja*, ki jo je leta 1913 natisnila *Glasbena matica*.

Poleg violinskega in klavirskega pouka je bil najbolj priljubljen še pouk solističnega petja, značilen modus družabnega življenja meščanstva od bidermajerja naprej. Na šoli ljubljanske *Glasbene matice* so učence konec 19. stoletja izobraževali za »koncertno in operno petje« v petih razredih. Za potrebe pevske šole so pri *Glasbeni matici* že leta 1885 natisnili učbenik *Začetne pevske vaje* Antona Razingerja, ki je sledil Weinwurmovi metodi. Najbolj opazni so bili pedagoški uspehi učiteljev solopetja Frana Gerbiča in Mateja Hubada. Solopevski pouk na tej šoli je za nekatere njune nadarjene učence postal izhodišče za nadaljnje izobraževanje v Pragi ali na Dunaju in za poklicno ukvarjanje z glasbo.²⁰

Značilna za tedanje glasbene razmere je bila vpetost šolske dejavnosti v samo glasbeno življenje Ljubljane. Letni zaključni javni nastopi učencev v koncertni dvorani so bili pomembni kulturni dogodki. Nadarjenim učencem so omogočili javne nastope tudi na društvenih koncertih. Še posebej pa je treba izpostaviti tudi zaposlene učitelje, ki so z javnimi nastopi v poustvarjalnem pogledu prispevali h kakovostnejšemu ljubljanskemu koncertnemu življenju. Poustvarjalni prispevek učiteljev *Filharmonične družbe* (zlasti Hansa Gerstnerja in Josefa Zöhrrerja) je bil še posebej pomemben na rednih komornih večerih, s katerimi so ljubljansko občinstvo vzgajali za poslušanje komorne glasbe.

Pouk pihal in trobil – pot do izobraževanja orkestrskih glasbenikov

Širjenje teoretičnega in instrumentalnega pouka je na omenjenih ljubljanskih glasbenih šolah potekalo počasi. V pogledu šolanja orkestrskih glasbenikov je bil pereč zlasti problem izobraževanja pihalcev in trobilcev. Ti so bili potrebni za izpolnitev načrtov, da bi ustanovili civilni koncertni orkester in s tem za izvedbo koncertov ne bi bilo treba najemati vojaških godbenikov. Težave so bile z najemanjem učiteljev za poučevanje pihal in trobil. V šolskem letu 1882/83 so s pomočjo donacij na šoli *Filharmonične družbe* na novo organizirali pouk pihal in trobil, obiskovalo ga je kar 36 učencev, vendar so po štirih letih morali pouk opustiti.²¹ Oddelek za pihala in trobila so na šoli *Glasbene matice* zaradi malomarnega odnosa učencev in neznatnih uspehov leta 1892 opustili,²² potem pa ga na začetku 20. stoletja znova vzpostavili. V šolskem letu 1909/10 so poučevali pihala in trobila nekateri člani orkestra prve *Slovenske filharmonije*. Delež učencev

pihal in trobil je bil tedaj zelo skromen, kar ponazarjajo statistični podatki o vpisu: dvesto učencev se je učilo klavir, več kot sto violino, dva čelo, eden kontrabas, deset flavto, dva klarinet, le po en učenec pa oboo, rog in pozavno.²³

Nemške glasbene šole v Mariboru in Ptuju ter podružnice šole ljubljanske *Glasbene matice* v Novem mestu, Gorici, Celju, Kranju in Trstu

V primerjavi z današnjim časom je v 19. stoletju na Slovenskem delovalo majhno število glasbenih šol. Ob institucionalno organiziranem pouku je povsod potekalo tudi zasebno poučevanje, ki pa je bilo sporadično in priložnostnega značaja. Na Štajerskem so od sredine 19. stoletja delovale šole v okviru nemških glasbenih društev, pouk je potekal v nemškem jeziku, načini poučevanja pa so sledili nemškemu zgledom. Posamezni učitelji so običajno poučevali več predmetov. V Mariboru so v obdobju 1846–70 poučevali glasbo v okviru *Glasbenega društva (Musikverein)* in od leta 1882 *Filharmonične družbe (Philharmonischer Verein)*. Od leta 1887 je delovala glasbena šola *Cecilijinega društva za lavantinsko škofijo* in od leta 1909 slovenska glasbena šola *Glasbenega društva Maribor*. Pouk zborovskega petja je od leta 1861 potekal v *Narodni slovanski čitalnici* in v okviru nemškega *Mariborskega moškega pevskega društva (Marburger Männergesangsverein)*. Na Ptuju je potekal glasbeni pouk v nemškem jeziku na *Glasbeni šoli (Musikschule, 1878–1920)*, nekaj let je delovala tudi glasbena šola v okviru tamkajšnje *Narodne čitalnice (1863–1867, 1883–1887)*, kjer je potekal pouk v slovenskem jeziku. Tudi v Celju je od leta 1879 delovala nemška glasbena šola v okviru *Glasbenega društva (Musikverein)*, od leta 1899 tudi *Orglarska šola*.

Po vzorih šole ljubljanske *Glasbene matice* so od konca 19. stoletja pričeli ustanavljati podružnice še po drugih slovenskih krajih. Da je odbor ljubljansko *Glasbeno matico* pojmoval kot slovensko glasbeno društvo, ki mora poskrbeti za glasbeno izobraževanje na vsem etničnem ozemlju, je razvidno iz prenovljenih pravil iz leta 1898, kjer je zapisana njena tretja naloga, da »ustanavlja slovenske glasbene šole na Kranjskem, Štajerskem, Koroškem in Primorskem«. V istem letu je bila ustanovljena tudi prva podružnica *Glasbene matice* v Novem mestu, leta 1900 v Gorici, leta 1909 pa so začele delovati podružnice v Celju, Kranju in Trstu. Ustanavljanje podružnic *Glasbene matice* po vsem slovenskem ozemlju

so ovirale mnoge težave, zato njihovo število ni naraščalo tako hitro, kot si je v programu zastavilo osrednje društvo v Ljubljani. Ljubljanski odbor je svoje podružnice nadzoroval v organizacijskem in strokovnem pogledu ter imel pravico imenovati učitelje na podružničnih šolah. Vsebina in oblika njihovega dela sta bili zasnovani po modelu matične šole, pouk naj bi potekal po učnih načrtih ljubljanske *Glasbene matice*.

Aprila 1898 je vlada potrdila pravila novomeške *Glasbene matice*. Strokovno vodstvo je začasno prevzel Ignacij Hladnik (1865–1932), ki je bil od prihoda v Novo mesto leta 1889 osrednja osebnost novomeškega glasbenega življenja, deloval kot kapiteljski organist in pevovodja ter učitelj glasbe na gimnaziji. Prvo leto so poučevali teorijo, zborovsko petje, klavir in violino; drugo šolsko leto se je začel pouk pihal. V šolskem letu 1898/99 se je na šoli 22 učencev učilo klavir, 19 violino, dva violo, trije violončelo, dva kontrabas, dva flavto, eden klarinet, pet rog in eden pozavno ter 60 teorijo in zborovsko petje. Pihalne instrumente in kontrabas je poučeval kapelnik novomeške godbe. Šola *Glasbene matice* v Novem mestu je bila nato že sredi leta 1904 zaradi finančnih težav in nevestnosti učiteljev razpuščena, Hladnik pa se je odločil nadaljevati poučevanje v svoji zasebni glasbeni šoli; ta je delovala do leta 1922.

Skromne začetke glasbenega poučevanja v okviru celjske *Narodne čitalnice*, kjer so poleg zborovskega petja poučevali tudi petje in violino, so na začetku 20. stoletja želeli organizirano nadaljevati. Konec leta 1908 je začela delovati podružnica *Glasbene matice*, uradno pa je bila dovoljena z odlokom deželnega šolskega sveta v Gradcu 20. oktobra 1909. Ljubljanska *Glasbena matica* je svojo podružnico strokovno nadzirala, finančno pa je bila slednja neodvisna. Že na prvem koncertu junija 1909 so nastopili učenci klavirja, mešani in moški zbor z Devovimi priredbami koroških narodnih ter šolski godalni orkester. Ambicije šolskega vodstva kaže tudi zahteven repertoar koncerta glasbene šole v Celju 5. aprila 1914, ki je vseboval celo koncerta za klavir štiriročno Felixa Mendelssohn Bartholdyja in Carla M. pl. Webra.²⁴

V Gorici je bil pobudnik ustanovitve slovenskega glasbenega društva in šole po vzorih ljubljanske *Glasbene matice* Henrik Tuma. Najprej je začel delovati moški pevski zbor. Po dveh letih so moškemu zboru priključili še ženskega in pridobili za pevovodjo Dvořakovega učenca Josefa Michla (1879–1959), ki je svoje znanje pridobil na praškem konservatoriju. Poleg zbora je v okviru društva

delovala tudi šola, ki je imela konec leta 1905 okrog 60 učencev.²⁵ Pevsko in glasbeno društvo v Gorici je imelo v šolskem letu 1909/10 že 129 rednih učencev klavirja in violine ter 71 učencev v dijaškem zboru.²⁶ Poleg Michla, ki je bil tudi šolski in koncertni vodja, sta poučevala še Emil Komel (1875–1960), Fajgljev učenec in absolvent kompozicije na dunajskem konservatoriju, ter Čeh Lovrenc Kubišta (1863–1931). Komel je poučeval klavir, Kubišta, bivši kapelnik, pevovodja in učitelj violine na meščanski šoli, pa violino, klavir in zborovsko petje. V šolskem letu 1911/12 so poleg klavirja in violine poučevali še solopetje in komorno igro.²⁷ Društveni pevski zbor je prirejal pevske večere in koncerte, šolski vodja Michl je za društvene koncerte napisal tudi krajše orkestralne in vokalno-instrumentalne skladbe. *Pevsko in glasbeno društvo v Gorici – podružnica Glasbene matice* je po prvi vojni delovalo do prepovedi leta 1927.

Pobuda za ustanovitev glasbene šole v Kranju je izšla iz čitalniškega pevskega zbora; ustanovni sestanek je bil septembra 1909, decembra pa je vlada potrdila pravila. Razmerje med *Glasbeno matico* in njeno podružnico v Kranju se je določilo po načrtu poslovnika in dogovoru predsednika ljubljanske *Glasbene matice* s kranjskim pripravljalnimi odborom. Na šoli so poučevali teorijo in petje, violino in klavir. Po zaslugi violinista in šolskega vodje Zikmunda Poláška (1877–1933), absolventa praškega konservatorija, je imela kranjska podružnica prvo leto dvakrat več učencev violine kot klavirja. Takrat je bilo vpisanih 19 učencev klavirja in 43 učencev violine, 33 učencev deškega zbora in teorije, 44 učenek dekliškega zbora in teorije, 70 učencev teorije – gimnazijcev ter 69 pevcev v dijaškem zboru – gimnazijcev.²⁸

Slovensko glasbeno šolstvo se je na Tržaškem začelo razvijati po letu 1907, ko je Hrabroslav Vogrič (1873–1932) leta 1907 ustanovil *Pevsko in glasbeno društvo* v Trstu z glasbeno šolo, istočasno pa je glasbeno šolo vpeljala tudi *Šentjakobska čitalnica*.²⁹ Tako društvo kot šola sta zaradi premajhnega zanimanja in slabega vodstva kmalu prenehali delovati. Jeseni 1909 je učitelj Karel Mahkota (1883–1951) navdušil Slovence v Trstu za ustanovitev glasbene šole po zgledu ljubljanske in goriške. Sprva so poučevali klavir (Emil Adamič), violino in glasbeno teorijo (Karel Mahkota), pozneje še solopetje in druge instrumente, da bi lahko ustanovili samostojen orkester. Ko je v šolskem letu 1911/12 postal njen ravnatelj Viktor Šonc (1877–1964), se je šola začela razvijati. Na šoli je violino po Ševčíkovi metodi začel poučevati bivši vojaški kapelnik Petr Teplý (1871–1964).

Šola je imela takrat že blizu 100 učencev. V letu 1914/15 je šola najela prostore v *Narodnem domu*. Prva vojna je zavrla njeno delovanje, pouk pa je ponovno oživel v šolskem letu 1919/20.

Takoj po koncu prve vojne je prišla pobuda o obnovitvi celjske podružnice in ustanovitvi mariborske podružnice *Glasbene matice*,³⁰ pozneje še v drugih mestih. V obdobju med obema vojnama je organizacija glasbenega šolstva iz pobud posameznih navdušenih rodoljubov vse bolj prehajala pod nadzor države, leta 1920 je državno poverjeništvo za uk in bogočastje za strokovnega nadzornika vseh glasbenih šol in zavodov imenovalo Gojmirja Kreka.³¹ Z ustanavljanjem novih glasbenih šol sta glasbena vzgoja in izobraževanje v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu na Slovenskem pridobivala nove razvojne možnosti.

7.3 ZAČETEK 20. STOLETJA

Prizadevanja za višjo raven glasbenega izobraževanja

Poročila in učni načrti iz začetka 20. stoletja kažejo, da sta si odbora obeh ljubljanskih glasbenih šol prizadevala za višjo izobraževalno raven. V učnem načrtu *Filharmonične družbe* iz leta 1910 je učna snov za pouk solopetja, violine in violončela razdeljena na tri izobraževalne nivoje: nižji, srednji in višji (Unterstufe, Mittelstufe, Oberstufe). Pouk solopetja in violončela je potekal šest let, violine in klavirja pa osem let. Za nadarjene učence klavirja, ki so končali osem let, so zapisali še program četrte izpopolnjevalne stopnje (Ausbildungsstufe).³² Učna literatura je primerljiva s tisto na današnji visoki stopnji izobraževanja (glasbeni akademiji): Chopinove etude, Beethovne, Chopinove in Schumannove sonate, Mendelssohnov, Webrov, Chopinov in Beethovnov klavirski koncert ter sodobna literatura za klavir. V šolskem letu 1906/07 je na šoli *Filharmonične družbe* obiskovalo najvišji (deseti) razred klavirja pet učencev.³³ Poleg glavnih predmetov je v omenjenem učnem načrtu zapisan še program zborovskega petja v dveh stopnjah, glasbena teorija in solfeggio (Allgemeine Musiklehre), harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje. Vsebina učnega načrta je do neke mere primerljiva z izobraževanjem na konservatorijih v evropskem prostoru, kjer so

poleg instrumentalnega pouka omogočali tudi pouk harmonije, kontrapunkta in prima vista igre, le redko kje tudi pouk kompozicije in zgodovine glasbe.

Na začetku 20. stoletja je bila šola ljubljanske *Glasbene matice* največja slovenska glasbena šola. Rezultate šolske dejavnosti *Glasbene matice* so odražali kvantitativni kazalci – vse večje število vpisanih učencev in zaposlenih učiteljev. V šolskem letu 1906/07 se je vpisalo 308 rednih in 84 izrednih učencev (samo v zboru), skupaj 392, poučevalo je 11 učiteljev. Naslednje leto je bilo vpisanih že skupaj 495 učencev, poučevalo pa je 14 učiteljev.³⁴ Po drugi strani pa so napredek glasbeno-izobraževalne dejavnosti kazali kvalitativni kazalci – podaljševanje glasbenega šolanja pri posameznem predmetu in razširjanje predmetnika. Prenova učnega načrta šole *Glasbene matice* leta 1906 je pomenila novo zarezo v razvoju glasbenega šolanja. S tem načrtom so se še bolj približali ravni konservatorijskega izobraževanja. Za klavirski pouk po končanem osmem razredu so v učnem načrtu zapisali tudi program višje šole s seznamom skladb za nadarjene učence. Pouk violine je obsegal osem razredov, na skupnih vajah so se nadarjeni učenci klavirja in violine pripravljali tudi za komorno in orkestralno igro. Le v grobem je bil zasnovan štiriletni načrt za učenje violončela in flavte. Med teoretičnimi predmeti so poleg splošne glasbene teorije, harmonije in kontrapunkta uvrstili v učni načrt tudi pouk kompozicije in glasbene zgodovine, ki naj bi trajal najmanj dve leti. Z njimi naj bi učenci pridobili »popolno izobrazbo za razumevanje skladb in predpogoje za skladanje, dirigiranje in pevovodstvo«. Učni načrt je za študij kompozicije predvidel dve uri tedensko, dveletni program pa je zajel analizo forme in »poskuse v komponiranju« ljudskih in umetnih pesmi, klavirskih, komornih in orkestralnih skladb v formi sonate ter študij in partiturno igro komornih in orkestralnih skladb ter »poskuse v instrumentaciji manjših klavirskih skladb«.³⁵

Po letu 1908 se je odbor *Glasbene matice* začel intenzivno pripravljati na ustanovitev konservatorija. Po njihovem mnenju je bila šola *Glasbene matice* v šolskem letu 1909/10 v programskem smislu pripravljena za reorganizacijo in oblikovanje višje (oziroma visoke) stopnje, primerne za izobraževanje poklicnih glasbenikov, kar je razvidno tudi iz objave, da ponuja glasbena šola izobrazbo v klavirju in violini do »popolne konservatorijske in koncertne višine«, izobrazbo v vseh ostalih instrumentih do »dostojne usposobljenosti za sodelovanje v orkestru« ter dodatno orkestrske ansambelske vaje in vaje komorne glasbe, izobrazbo v solopetju »do operne in koncertne višine«, znanje znanstveno-teoretičnih ved

(glasbene teorije, harmonije in kontrapunkta, kompozicije in glasbene zgodovine) kot predpogoj za skladanje, dirigiranje in zborovodstvo, v zborovskem petju pa je šola tedaj omogočala pridobitev znanja za sodelovanje v zborih in na koncertih.³⁶ Pridobitev dovoljenja za ustanovitev konservatorija so društvenemu odboru preprečile izredne politične razmere v monarhiji in začetek prve vojne. Obdobje med letoma 1914 in 1918 pa za šolo ni pomenilo zastoja, o čemer pričajo statistični podatki iz tega časa: šola *Glasbene matice* je imela v šolskem letu 1917/18 več kot 800 učencev, kar je bilo do tedaj največje število učencev; učiteljev je bilo 15.³⁷ Poučevali so teorijo, mladinsko petje, solopetje, klavir, violino, violončelo, harmonijo, flauto in koncertno zborovsko petje. Šola ljubljanske *Filharmonične družbe* je imela nekajkrat manj učencev kot *Glasbena matica* (180), v šolskem letu 1917/18 pa so poučevali teorijo, solopetje, klavir, violino, violončelo in komorno igro.³⁸

Začetek delovanja konservatorija *Glasbene matice* leta 1919 – izhodišče razvoja za poklicno glasbeno delo

Pomembna spodbuda za ustanavljanje konservatorijev v 19. stoletju so bile večje potrebe po izobraženih poklicnih glasbenikih. Zaradi specifičnih političnih in ekonomskih razmer je bil ljubljanski konservatorij ustanovljen šele desetletja pozneje kot v večjih glasbenih središčih evropskega prostora, na začetku 20. stoletja. Za glasbo nadarjeni, v slovenskih deželah bivajoči učenci so do tedaj večinoma odhajali na študij v glavno mesto nekdanje skupne monarhije, na Dunaj, ali v Prago. Šele spremenjene politične razmere po koncu prve vojne so omogočile izpolnitev bolj ambicioznih glasbenih interesov Slovencev. Po razpadu avstro-ogrške monarhije so bili Slovenci vključeni v novo državo Slovencev, Hrvatov in Srbov, od 1. decembra tistega leta pa v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. Drugačno politično, ekonomsko, kulturno in jezikovno bivanjsko okolje je spodbudno vplivalo tudi na organizacijo in delovanje slovenskih kulturnih in znanstvenih ustanov. Ustanovitev konservatorija pri *Glasbeni matici* leta 1919 je bila plod dolgoletnih prizadevanj Slovencev za dvig ravni glasbenega izobraževanja na domačih tleh in je pomenila končno izpolnitev desetletja prej zastavljenega cilja.³⁹

Namen glasbenega izobraževanja na ljubljanskem konservatoriju je bil enak kot v začetnem obdobju delovanja konservatorijev drugod po Evropi: zagotoviti potrebne strokovne temelje za poklicno glasbeno delo, primerno pevsko, instrumentalno in teoretično izobrazbo pevovodjem in glasbenim učiteljem, koncertnim in opernim pevcem, opernim in koncertnim dirigentom in instrumentalistom za igranje v orkestru. Prvi ravnatelj Matej Hubad je ob ustanovitvi izpostavil glasbeno in tudi narodno poslanstvo konservatorija: »Konservatorij naj bo kulturno svetišče glasbene, operne in dramatične umetnosti. Osamosvoji, pospešuje in z vso skrbnostjo naj goji svojo jugoslovansko glasbeno kulturo do najvišje popolnosti, ki bo mogla tekmovati s svetovnimi kulturnimi narodi. [...] Gojitev in izobraževanje orkestralnih glasbenikov je za obstoj in delovanje vseh opernih, gledaliških in vojaških orkestrrov v celi Jugoslaviji nujno potrebno, da ne bomo vezani na import iz tujih držav.«⁴⁰

Septembra 1919 so v časopisu *Slovenski narod* objavili termine za sprejemne izpite za klavir, violino, solopetje, harmonijo in kontrapunkt ter za dramatično šolo.⁴¹ Konservatorij je imel nižjo štiriletno pripravljalno stopnjo ter srednjo in višjo triletno stopnjo, vpisalo se je skupaj več kot tisoč učencev in študentov. Šola se je konec leta 1919 preimenovala v *Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost* ter na začetku leta 1920 pridobila pravico javnosti in deželno podporo.⁴² Delovanje konservatorija v okviru društva je močno oviralo pomanjkanje finančnih sredstev, zato so si pri *Glasbeni matici* prizadevali za podržavljenje in s tem celotno financiranje države. S šolskim letom 1926/27 – potem, ko je bil konservatorij podržavljen (leta 1926 delno, naslednje leto pa v celoti) – sta bila šola *Glasbene matice* in konservatorij organizacijsko ločena, vendar sta delovala v istih prostorih in nekateri učitelji so poučevali na obeh izobraževalnih inštitucijah.

Hkrati z organizacijo ločenih izobraževalnih ustanov so se predružačile izobraževalne smernice šole *Glasbene matice*. Še naprej je ponujala glasbeni pouk ljubiteljem za domače muziciranje, po drugi strani pa je omogočala pridobitev glasbenega znanja nadarjenim učencem, ki so se želeli z glasbo ukvarjati poklicno ter se vpisati na srednjo in višjo oziroma pozneje tudi visoko stopnjo izobraževanja v okviru konservatorija. Ostala je osrednja in največja ljubljanska glasbena šola, saj je po koncu prve vojne šola *Filharmonične družbe* prenehala delovati, *Orglarska šola* in glasbena šola *Narodno-železničarskega društva Sloga*

(delovala od leta 1927) pa sta imeli drugačne vzgojno-izobraževalne cilje in glasbene ambicije.

Po ustanovitvi konservatorija, ki je omogočal pridobitev višje oz. visoke glasbene izobrazbe na domačih tleh, glasbeno življenje na Slovenskem ni bilo več odvisno od pritoka tujih glasbenikov kot v 19. stoletju. Konservatorij je omogočil kvalitativno in kvantitativno širitev glasbenega dela in potrebno izhodišče za razvoj poklicnega glasbenega dela. Cepitev ljubiteljskega in poklicnega glasbenega dela je pomenila novo stopnjo v razvoju slovenske glasbe.

OPOMBE

- 1 Stane Okoliš, »Ustanovna določila prve javne glasbene šole na Slovenskem,« v: *Dostopno in plemenito: katalog razstave ob 200-letnici ustanovitve prve javne glasbene šole v Ljubljani*, ur. Stane Okoliš in Neža Gruden (Ljubljana: Zveza slovenskih glasbenih šol in Šolski muzej, 2016), 32.
- 2 Prim. Viktor Steska, »Javna glasbena šola v Ljubljani,« *Cerkveni glasbenik* 52, št. 1–2 (1929): 22–25; št. 3–4: 52–55; št. 5–6: 82–86; št. 7–8: 115–118; št. 9–10: 143–148; št. 11–12: 179–182.
- 3 Fran Gerbič, »Moji prvi glasbeni početki,« *Novi akordi* 9, št. 6 (1910): 42.
- 4 Wilhelm Müller, »Nachricht,« *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 4. februar 1814, 2.
- 5 Verjetno je pouk oglašal Leopold Ferdinand Schwerdt. »Nachricht,« *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 11. april 1815.
- 6 Gašpar Mašek, »Anzeige,« *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 28. oktober 1823, 1394.
- 7 Josef Beneš, »Neu errichtete Violinschule,« *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 29. oktober 1822, 1392.
- 8 Wilhelm Reuling, »Unterricht im Fortepianospiel und Gesang,« *Amtsblatt zur Laibacher Zeitung*, 14. avgust 1830, 684.
- 9 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Didaktični priročniki in poučevanje klavirja v prvi polovici 19. stoletja v Ljubljani,« *De musica disserenda* 8, št. 2 (2012): 21–32.
- 10 »Tonkunst,« *Carniola*, 2. september 1844, 284.
- 11 Darja Koter, »Vloga ljubljanskega Dramatičnega društva pri glasbeno-gledališkem izobraževanju v obdobju od 1869 do 1877,« v: »Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem: pogledi ob 200-letnici,« ur. Branka Rotar Pance, tematska številka, *Glasbenopedagoški zbornik* št. 25 (2016): 28–34.
- 12 *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani* (Ljubljana: Glasbena matica, 1894), 16.
- 13 *Zweiter Jahres-Bericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach vom 1. Jänner 1864 bis letzten Dezember 1864* (Ljubljana: Filharmonična družba, 1864), 24.
- 14 *Neunter Jahres-Bericht der philharm. Gesellschaft in Laibach vom 1. Oktober 1871 bis letzten September 1872* (Ljubljana: Filharmonična družba, 1872), 23.
- 15 *Jahres-Bericht der philharm. Gesellschaft in Laibach für die Zeit vom 1. Oktober 1882 bis 30. September 1883* (Ljubljana: Filharmonična družba, 1883), 29.

- 16 Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013), 18–22.
- 17 Hoffmeisterova učenka Klotilda Praprotnik je pozneje tudi sama poučevala klavir na šoli *Glasbene matice*. Med učenci Josefa Procházke so bili tudi absolventka praškega konservatorija Vida Prelesnik, dirigent slovenske Opere Niko Štritof ter pianist Anton Trost, ki je končal šolanje na Dunaju in leta 1939 postal prvi rektor tedaj ustanovljene ljubljanske *Glasbene akademije*.
- 18 *Izvestje »Glasbene Matice«*, 13–23.
- 19 Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva*, 23–28.
- 20 Gerbičevi učenci, ki so študij nadaljevali v tujini in se uveljavili kot operni in oratorijski solisti ali pevski učitelji, so bili med drugim operni solist Jožef Trtnik, učitelj Pavel Kozina, operna solista Julij Betetto in Josip Križaj. Med Hubadovimi učenci so glasbeno pot nadaljevali: operna solistka in učiteljica solopetja Franja Vrhunc ter operni solisti Julij Betetto, Josip Rijavec, Leopold Kovač in Josip Križaj.
- 21 *Jahres-Bericht der philharm. Gesellschaft in Laibach*, 11 in 29.
- 22 *Poročilo o delovanju »Glasbene Matice« za leta 1888/9, 1889/90, 1890/1, 1891/2, 1892/3* (Ljubljana: Glasbena matica, 1893), 27.
- 23 *Izvestje »Glasb. Matice« v Ljubljani in podružnic v Gorici, Kranju in Trstu o 38. društvenem letu 1909/10* (Ljubljana: Glasbena matica, 1910), 27.
- 24 Spored hranijo v Arhivu celjske *Glasbene matice* v *Zgodovinskem arhivu Celje*.
- 25 VII. zapisnik odborove seje »Glasbene Matice« dne 19. decembra 1905.
- 26 *Izvestje »Glasb. Matice« v Ljubljani in podružnic v Gorici, Kranju in Trstu*, 46–48.
- 27 »Letni občni zbor Pevskega in glasbenega društva v Gorici,« *Novi akordi* 11, št. 1–2 (1912): 7.
- 28 *Izvestje »Glasb. Matice« v Ljubljani in podružnic v Gorici, Kranju in Trstu*, 55–56.
- 29 Vasilij Mirk, »Tržaška Glasbena matica,« *Zbori* 5, št. 1 (1929): 4–5, in *Zbori* 5, št. 2 (1929): 12.
- 30 Gl. Zapisnik 12. odborove seje »Glasbene Matice« 5. maja 1919, Zapisnik 1. odborove seje »Glasbene Matice« 18. julija 1919; Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, zv. 1, *Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 293 in 317; Manja Flisar Šauperl, »Delovanje mariborske Glasbene matice 1919–1948« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2008).
- 31 Zapisnik 13. odborove seje »Glasbene Matice« 28. januarja 1920.
- 32 *Lehrplan und Lehrstoffverzeichnis für der Unterricht an der Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach* (Ljubljana: Filharmonična družba [1910]), 11.
- 33 *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft über ihr 205. Vereinsjahr vom 1. Oktober 1906 bis 30. September 1907* (Ljubljana: Filharmonična družba, 1907), 21–24.
- 34 *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 35. društvenem letu 1906/7* (Ljubljana: Glasbena matica, 1907), 40; *Izvestje »Glasbene Matice« o 36. društvenem letu 1907/8* (Ljubljana: Glasbena matica, 1908), 26.
- 35 *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 35. društvenem letu 1906/7*, 24–31.
- 36 *Izvestje »Glasb. Matice« v Ljubljani in podružnic v Kranju, Gorici in Trstu*, 29.
- 37 »Občni zbor 'Glasbene matice',« *Slovenski narod*, 12. julij 1918, 3.
- 38 Prim. Verzeichnis des Lehrstoffes welcher an der Musikschulen der Philharmonische Gesellschaft in Laibach in Verwendung ist (1902) in Lehrplan und Lehrstoffverzeichnis für den Unterricht an der

Musikschule der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1910). Dokumenta sta shranjena v arhivu *Filharmonične družbe* v Glasbeni zbirki v ljubljanski *Narodni in univerzitetni knjižnici*.

- 39 Več o prizadevanjih za ustanovitev konservatorija v letih pred prvo vojno gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 164–166, in Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 279–282.
- 40 Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani,« *Cerkveni glasbenik* 42, št. 7–9 (1919): 59.
- 41 »Konservatorij 'Glasbene matice',« *Slovenski narod*, 14. september 1919, 5.
- 42 Na odborovi seji *Glasbene matice* so odločili o napisu na izdanih spričevalih: »Glasbena matica v Ljubljani – Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost s pravico javnosti temeljem odbora poverjenišтва za uk in bogočastje v Ljubljani št. 6453 z dne 5. 1. 1920«. Gl. XIII. odborova seja dne 28. prosinca 1920.



8

ČEŠKI GLASBENIKI NA SLOVENSKEM

Jernej Weiss

Za delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem je bistvenega pomena kulturno-politični referenčni okvir v 19. stoletju ter iz njega izhajajoče razmere v slovenskih in čeških deželah. Četudi se nam pod vtisom večstoletnih povezav zdi, da je šlo v 19. stoletju pri nas in na Češkem za domala identična kulturno-politična izhodišča, raziskava kulturno-političnih razmer v obravnavnem obdobju opozori na nekatere pomembne razlike med češkimi in slovenskimi deželami. Tako je mogoče ugotoviti, da so bile češke in slovenske kulturno-politične razmere v 19. stoletju primerljive le v odtenkih.

8.1 KULTURNO-POLITIČNE RAZMERE V ČEŠKIH IN SLOVENSKIH DEŽELAH V 19. STOLETJU

Slovenci v prvi polovici 19. stoletja niso imeli ustanov, ki bi bile po obsegu in pomenu primerljive s češkimi. Tako znotraj svojega etničnega ozemlja niso imeli *Karlovi univerzi* (*Univerzita Karlova*) v Pragi primerljive visokošolske izobraževalne institucije,¹ ki bi izobraževala kulturno elito, kot se je oblikovala na Češkem in tako v veliki meri podprla češka nacionalna prizadevanja. Naslednja pomembna ločnica, ki je na zavest čeških preporoditeljev vplivala bistveno drugače kot na tisto njihovih slovenskih sodobnikov, je bil češki deželni patriotizem ter vloga deželnega plemstva pri ohranjanju in utrjevanju tovrstne identitete. V slovenskih deželah ni bilo velikih plemiških hiš, ki bi bile tesno povezane z

deželno kulturo, prek katere je identifikacija tako na Češkem kot v slovenskih deželah v tretjem in četrtem desetletju 19. stoletja vsaj med elito polagoma že vodila k narodni kulturi.² Glavna razlika med češkimi in slovenskimi deželami v predmarčnem obdobju, ki je korenito vplivala na nadaljnja prizadevanja preporoditeljev, pa je v različnih zgodovinskih izhodiščih. Slovenci se za razliko od Čehov v omenjenem obdobju še niso mogli nasloniti na zgodovinsko pravo, ki je bilo v čeških deželah eden glavnih razlogov za postavljanje vedno novih emancipacijskih zahtev. Tako čeških in slovenskih kulturno-političnih interesov v obravnavanem obdobju, kljub skupnim političnim izhodiščem, nikakor ne gre jemati enoznačno. Le-ti so se med seboj razlikovali glede na vsakokratne politične razmere in specifične cilje, tako enih kot drugih.

8.2 ČEŠKO-SLOVENSKI KULTURNI STIKI V 19. STOLETJU

Kulturni stiki med češkim in slovenskim narodom so bili tako vse do začetka ustavne dobe, ko je v letu 1861 v habsburški monarhiji nastopila trajna ustavna ureditev, skoncentrirani predvsem na stike med posameznimi ključnimi nosilci nastajajoče mlade češke in slovenske kulture. Tovrstne povezave so na Slovensko vodile tako češke izobražence kot številne druge priseljence, ki so v enem od najpomembnejših takratnih migracijskih tokov na Slovenskem v vseh segmentih pomembno prispevali k razmahu tamkajšnjega družbenega in še posebej kulturnega življenja.³ Med kulturniki so predvsem češki glasbeniki množično prihajali na Slovensko in tu po pravilu sprejeli vsakršno zaposlitev, povezano z njihovim glasbenim delovanjem. Seveda so se po pravilu raje odločali za institucije, ki so jim obetale reden angažma in posledično stalni zaslužek. Takšni pa sta bili v začetku 60. let poleg nekaterih cerkvenih ustanov le ljubljanska *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*) in *Stanovsko gledališče* (*Ständisches Theater*), poznejše nemško *Deželno gledališče* (*Landschaftliches Theater*) v Ljubljani. Idejna oziroma ideološka pripadnost tako vsaj v prvi polovici 19. stoletja ni bistveno vplivala na tovrstne odločitve čeških glasbenikov. Povečanega števila čeških migrantov torej ne gre pripisovati le skupni avstroslavistični ideologiji, saj so razlogi za njihov prihod veliko bolj raznoliki in kompleksni.

Na glasbenem področju je eden najpomembnejših vzrokov za povečan prihod čeških glasbenikov na Slovensko gotovo njihovo preveliko število v matičnih deželah. Tako je v drugi polovici 19. stoletja zavoljo množičnosti čeških glasbenikov, ki so kot diplomanti delovali v večini evropskih dežel, *Praški konservatorij* (*Pražská konzervatoř*) zaslužno pridobil naziv »Konservatorij Evrope«⁴. Češki glasbeniki so namreč doma zasedli domala vsa razpoložljiva glasbena mesta in posledično morali na marsikdaj negotovo pot v tujino. Zato ne preseneča, da so slovenske dežele z ustanavljanjem novonastalih glasbenih društev (*Dramatičnega društva*, *Glasbene matice*, *Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo* idr.) v 60. in 70. letih zanje postale vse bolj vabljive. Prav tako pa se je pod vplivom novoustanovljenih čitalnic in drugih priložnostnih prireditev v 60. letih 19. stoletja na Slovenskem začelo pomembneje razraščati skladateljsko delo. Predvsem bésede – slovenski rodoljubi so zgled zanje našli na Češkem⁵ – so v začetku 60. let močno razširile možnosti izvajanja slovenskih skladb in tudi med češkimi glasbeniki na Slovenskem spodbudile intenzivnejše glasbeno ustvarjanje.⁶

Čeških glasbenikov pa na Slovensko niso privabljal le možnosti za trajnejšo zaposlitev. Številni med njimi so v slovenske dežele prihajali kot začasni migrantje (predvsem pevci, instrumentalisti ter drugi poustvarjalci in pedagogi), ki so pri nas delovali le krajše obdobje in tako v večini niso pomembneje prispevali k tukajšnji glasbeni kulturi. Med pomembnejšimi razlogi za njihov prihod na Slovensko ni mogoče spregledati niti osebnih odločitev posameznikov, med katerimi prevladujejo t. i. ženitveni razlogi. Eden pomembnejših motivov za prihod čeških glasbenikov na Slovensko je bil tudi enak pravnoformalni okvir znotraj habsburške monarhije, ki je češkim priseljencem omogočal nekatere bonitete, vezane na pokojnino oziroma odložitev služenja vojaškega roka (le-te bi ob delovanju zunaj habsburške monarhije izgubili). Seveda pa ne gre prezreti niti jezikovnih sorodnosti med češkim in slovenskim jezikom, ki so češkim migrantom omogočale razmeroma hitro vključitev v pretežno slovansko govoreče slovensko okolje.

Češki glasbeniki kot tudi drugi češki priseljenci so na Slovensko večinoma prinašali ideje in znanje iz v 19. stoletju v ekonomskem in kulturnem pogledu bolj razvitih čeških dežel. Prebivalci slovenskih dežel so jih najpogosteje sprejemali z naklonjenostjo, ti pa so se zaradi idejnih in drugih povezav na Slovenskem z lahkoto asimilirali. Svoje rojake so z dopisi seznanjali z razmerami na

Slovenskem ter v njih budili zanimanje za slovenske dežele. S poudarjanjem češko-slovenske vzajemnosti v preteklosti so med njimi netili solidarnost in občutek povezanosti. Tako so ob dobro delujoči mreži institucionalnih povezav, med katerimi velja omeniti različna češko-slovenska podporna društva,⁷ češki glasbeniki tudi na prehodu stoletja prihajali na Slovensko predvsem zavoljo mreže neformalnih (prijateljskih, poklicnih idr.) stikov med takratnimi češkimi in slovenskimi sodobniki.⁸

8.3 ČEŠKI GLASBENIKI V PRVI POLOVICI 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

Povečan prihod čeških glasbenikov na Slovensko je mogoče opaziti že v prvi polovici 19. stoletja. Tako so v omenjenem obdobju na poustvarjalnem področju (npr. dirigent Gašpar Mašek [1794-1873], violinist Josef Beneš [1795-1873] idr.) ob številnih drugih čeških glasbenikih na Slovenskem bistveno prispevali k napredku tukajšnje glasbene kulture. Nadvse pomemben je bil tudi njihov prispevek na glasbenopedagoškem področju (npr. Josef Mikš [1778-?], Franc Sokol [1779-1822], Jan [Ignatius] Slavík [1787-1842] idr.). Upoštevati pa velja tudi njihova glasbenoobrtniška (npr. izdelovalec orgel Andrej Ferdinand Malahovski [1813-1887] idr.) in nenazadnje skladateljska (npr. František Josef Benedikt Dusík [1765-1817] idr.) prizadevanja. Nekatere njihove kompozicije, denimo Dusíkove simfonije, so pomenile začetni prispevek k tradiciji posameznih glasbenih zvrsti na Slovenskem.⁹ S svojim požrtvovalnim delovanjem so v času pomembnejših dogodkov, na primer ljubljanskega kongresa leta 1821, pa tudi v tretjem in četrtem desetletju, vzdrževali visoko poustvarjalno raven. Posebno njim gre torej zasluga za napredek v kakovosti filharmoničnih koncertov, kot tudi organizacijsko delo in uprizoritve nekaterih predstav v *Stanovskem gledališču*. S tovrstnimi koncerti in opernimi uprizoritvami se je ljubljansko poslušalstvo že v prvih desetletjih 19. stoletja seznanilo z nekaterimi najsodobnejšimi kompozicijami, med njimi z Beethovnovimi simfonijami.¹⁰ Četudi ne gre pripisati vsem pedagoškim dosežkom čeških glasbenikov v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem enakega pomena, pa so v veliki meri prispevali k izobrazbi tukajšnjega skladateljskega in glasbeno poustvarjalnega ter pedagoškega naraščaja.

SLIKA 8.1 Gašpar Mašek
(dlib).



Ne gre zanemariti niti njihovega nadvse pomembnega prispevka v posameznih lokalnih okoljih, ko so kot zborovodje, organisti, orglarski mojstri in glasbeni pedagogi številni od njih prispevali k dvigu lokalne glasbene kulture.

8.4 GLASBENOORGANIZACIJSKO DELOVANJE ČEŠKIH GLASBENIKOV V GLASBENIH USTANOVAH NA SLOVENSKEM V DRUGI POLOVICI 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Podobno kot v prvi polovici 19. stoletja bi bilo brez čeških glasbenikov delovanje nekaterih vodilnih glasbenih ustanov na Slovenskem močno oteženo tudi v drugi polovici 19. stoletja. Ena poglobitnih razlik v primerjavi z njihovimi slovenskimi sodobniki je, da so bili češki glasbeniki večinoma dobro in univerzalno

izobraženi, saj so imeli možnosti pridobiti kar najboljšo visokošolsko glasbeno izobrazbo na eni od treh vodilnih čeških visokošolskih glasbenih ustanov: *Praškem konservatoriju*, *Nemški akademiji za glasbo in uprizoritveno umetnost* (*Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst*) v Pragi ali *Orglarski šoli* (*Varhanická škola*) v Brnu. Nekateri od njih so svoje bogato glasbeno znanje pred prihodom na Slovensko preizkusili že v čeških deželah ali drugod v tujini. Tako ne preseneča, da so s seboj prinesli veliko nadvse uporabnega glasbenega znanja, metod in tehnik, ki so jih nato uporabili pri ustanavljanju in vodenju nekaterih najpomembnejših glasbenih ustanov na Slovenskem.

Njihov prihod je bil običajno povezan s priporočilom katerega od na Slovenskem že delujočih rojakov. Posamezne glasbene ustanove na Slovenskem so se namreč po nasvet za pedagoške oziroma poustvarjalne okrepitve večkrat obrnile na svoje češke sodelavce, ki so dobro poznali glasbene razmere v svoji domovini. Tako so vzdrževali stike z nekaterimi vodilnimi češkimi glasbenimi pedagogi, npr. z violinskim pedagogom Antonínom Bennewitzom (1833–1926) na *Praškem konservatoriju*. Le-ti so nato priporočili tiste svoje učence, ki so se jim zdeli najprimernejši za zasedbo prostih delovnih mest.

Češki glasbeniki so tako ne glede na nacionalni predznak sodelovali z doma la vsemi glasbenimi ustanovami v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem. Tako si brez glasbenikov, kot so bili Anton Nedvěd (1828–1896), Jan Lego (1832–1906) ali Henrik Korel (1848–1912), skorajda ni mogoče predstavljati ustanovitve in poznejšega delovanja ljubljanske *Narodne čitalnice*, tržaške *Slovanske čitalnice* ter mariborske *Narodne slovanske čitalnice*. Prav tako bi težko govorili o začetkih in poznejšem delovanju *Dramatičnega društva*, *Glasbene matice* v Ljubljani in *Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo* brez Antona Foersterja (1837–1926), katerega vloga v omenjenih institucijah je bila nedvomno ključnega pomena. Docela nepredstavljivo je tudi izboljšanje kakovosti ene osrednjih glasbenih ustanov na Slovenskem, *Filharmonične družbe* v Ljubljani, brez češkega ravnatelja Antona Nedvěda, ki je za časa ravnateljstva med letoma 1858 in 1883 bistveno pripomogel k družbinemu poustvarjalnemu in pedagoškemu delovanju. Prav tako bi bilo treba omeniti tudi nadvse pomembna institucionalna prizadevanja čeških glasbenikov na področju cerkvene glasbe in začetkov cecilijanskega gibanja na Slovenskem.¹¹ Predvsem Anton Foerster je, podobno kot Peregrin Manich (1812–1897) v Mariboru, kot regens chori v ljubljanski stolnici bistveno

reformiral tamkajšnje cerkvenoglasbeno delovanje.¹² Enako pa bi se v začetku 20. stoletja brez čeških glasbenikov, kot so bili Václav Talich (1883–1961), Petr Teplý (1871–1964) in Cyril Metoděj Hrazdira (1868–1926), le težko pojavile težnje po ustanovitvi in delovanju profesionalnega orkestra, kot je bil orkester *Slovenske filharmonije*,¹³ ki je zmogel na orkestralnem področju nadomestiti številne do tedaj prevladujoče vojaške kapele.

8.5 GLASBENOUSTVARJALNO DELOVANJE ČEŠKIH GLASBENIKOV NA SLOVENSKEM V DRUGI POLOVICI 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Češki glasbeniki so temeljito prispevali v domala vseh zvrsteh glasbene ustvarjalnosti na Slovenskem. Tako se pričujoča obravnava osredotoča le na nekatere najpomembnejše ustvarjalce in njihove dosežke, ki so odločilno zaznamovali tukajšnjo glasbeno produkcijo in s tem postavili smernice nadaljnjemu skladateljskemu delu. V množtvu sicer nadvse raznolikih skladateljskih poetik je vsem skupna temeljita kompozicijsko-tehnična izobrazba, ki so jo v svoji domovini prejeli pri nekaterih najpomembnejših čeških skladateljskih sodobnikih, med njimi Bedřichu Smetani (1824–1884), Antonínu Dvořáku (1841–1904), Leošu Janáčku (1854–1928), in teoretikih, npr. Otakarju Hostinskem (1847–1910), Guidu Adlerju (1855–1941) idr.¹⁴ Na številna področja segajoča glasbena izobrazba je zanje pomenila zadostno stopnjo skladateljske avtonomije, četudi so zavoljo eksistencialnih razlogov svoje kompozicijskotehnične rešitve skladno s tedaj prevladujočim utilitaristično naravnanim konceptom glasbene kulture na Slovenskem prilagajali sprotnim glasbenim potrebam na Slovenskem. Tako je bilo njihovo glasbeno ustvarjalno delo v prvi vrsti odvisno od vsakokratnih funkcijskih potreb. Posledično na skladateljskem področju niso mogli prispevati v tako izdatni meri, kot bi to verjetno lahko storili v ustvarjalno večinoma bolj spodbudnem češkem okolju. Kljub temu so s svojimi skladbami nadvse pomembno sooblikovali glasbeno podobo nekaterih najpomembnejših slovenskih glasbenih revij v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem, predvsem *Cerkvenega glasbenika* in *Novih akordov*.¹⁵

Upoštevaajoč Nedvědov glasbenoustvarjalni prispevek na področju zborovske glasbe, Foersterjev univerzalistični skladateljski pristop, ki se je z opero

Gorenjski slavček posebej pomembno izrazil na področju glasbenoscenske umetnosti, ustvarjalne dosežke na področju komorne in simfonične glasbe Emerika Berana (1868–1940)¹⁶ ter pomen klavirskih skladb Karla Hoffmeistera (1868–1952) in samospevov Josefa Procházke (1874–1956) se zdi, da so omenjeni skladatelji nadvse pomembno prispevali k razvoju posameznih glasbenih zvrsti na Slovenskem. Ustvarjalno so torej izdatno prispevali, kadarkoli je bilo to potrebno, predvsem pa so s svojimi skladbami za najrazličnejše priložnosti oskrbovali številna glasbena društva.

8.6 GLASBENOPOUSTVARJALNO DELOVANJE ČEŠKIH GLASBENIKOV NA SLOVENSKEM V DRUGI POLOVICI 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Daleč najštevilčnejši je prispevek čeških glasbenikov na poustvarjalnem področju. Tako velja ob raziskavi njihovega poustvarjalnega delovanja opozoriti na neustrezno domnevo, da naj bi češki glasbeniki razen redkih izjem na Slovenskem delovali le občasno in tako »niso vidneje«¹⁷ prispevali k delovanju tukajšnjih glasbenopoustvarjalnih institucij. Posebno na poustvarjalnem področju so namreč češki glasbeniki kontinuirano in v velikem številu zaznamovali delovanje vseh najpomembnejših poustvarjalnih institucij na Slovenskem. Treba je vedeti, da je prav koncentracija omenjenih institucij v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem češkim glasbenikom odpirala večje možnosti poustvarjalnega dela. Najštevilčnejše pa tudi najpomembnejše je bilo njihovo delovanje na področju glasbenoscenske poustvarjalnosti. Kot stalni in gostujoči solisti, zborovski pevci in instrumentalisti so množično sodelovali na glasbenoscenskih predstavah vseh najpomembnejših opernih ustanov na Slovenskem: *Stanovskega* oziroma poznejšega *Deželnega gledališča*, kot tudi že omenjenega *Dramatičnega društva* in slovenskega *Deželnega gledališča*. Pomembno so prispevali tudi na zborovodskem področju, kar ne preseneča, saj je imela prav zborovska poustvarjalnost s številnimi zborovskimi sestavi na Slovenskem najmočnejšo tradicijo. Prav tako pa so svoje dragoceno poustvarjalno znanje kot dirigenti in instrumentalisti uporabili tudi na področjih, ki so bila s strani reproduktivnih umetnikov na Slovenskem številčno najbolj deficitarna: simfoničnem in komornem.

Posebej je treba izpostaviti delovanje nekaterih čeških glasbenikov, ki so odločilno prispevali k razvoju poustvarjalnosti na Slovenskem. Tako bi bilo brez zborovodskih prizadevanj Jana Lega delovanje zbora tržaške *Slovanske čitalnice* močno okrnjeno. Slednji je z novoustanovljenim tržaškim čitalniškim pevskim zborom kot zborovodja nastopal med letoma 1860 in 1862. Prav tako pa bi težko govorili o napredku na glasbenopoustvarjalnem področju brez zborovodskega delovanja Josefa Michla (1879–1959) v Gorici. Michl je med letoma 1902 in 1912 vodil tako moški kot tudi mešani zbor *Pevskega in glasbenega društva v Gorici*, tedaj osrednje poustvarjalne ustanove na Goriškem. Na poustvarjalnem področju velja kot enega pomembnejših prispevkov izpostaviti še zborovodsko delovanje Emerika Berana, ki je med letoma 1898 in 1906 vodil pevski zbor *Narodne slovanske čitalnice* v Mariboru. Prav tako ključnega pomena pa je tudi poustvarjalno delovanje Petra Teplýja v Trstu. Le-ta je kot dirigent vojaških orkestrrov 40. in 97. pehotnega polka med letoma 1902 in 1912 pomembno zaznamoval tamkajšnjo glasbeno kulturo.¹⁸ Na glasbenoscenskem področju je imel eno ključnih vlog Hilarion Beníšek (1863–1919), ki je med letoma 1894 in 1910 deloval kot prvi dirigent slovenskega *Deželnega gledališča* v Ljubljani.¹⁹ Njegovo poreklo je nedvomno vplivalo na narodnostni sestav ansambla, saj je zaradi pomanjkanja slovenskih članov ansambla Beníšek pogosto najemal češke glasbenike. Seveda pa ne gre prezreti niti tistih, večinoma pozabljenih čeških poustvarjalcev na Slovenskem, ki so s svojimi nastopi pomagali izboljšati reproduktivno raven številnih manjših društev na Slovenskem in tako prispevali k tamkajšnjemu poustvarjalnemu napredku.

Med mesti, kjer so bili češki poustvarjalci na Slovenskem najštevilčnejši, prevladujeta Ljubljana in Maribor, omenjenima pa posebej na prelomu stoletja z nekaterimi nadvse pomembnimi češkimi poustvarjalci sledita Gorica in Trst. Na Primorskem, drugod na Štajerskem in v drugih pokrajinah na Slovenskem češki poustvarjalci, kljub posameznikom, ki so v dobršni meri vplivali na reproduktivno raven tamkajšnje glasbene kulture, niso imeli odločilne vloge.

8.7 GLASBENOPEDAGOŠKO DELOVANJE ČEŠKIH GLASBENIKOV NA SLOVENSKEM V DRUGI POLOVICI 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Poleg glasbenopoustvarjalnega so češki glasbeniki v največjem številu prispevali na glasbenopedagoškem področju. Nadvse intenziven je bil njihov prispevek v domala vseh glasbenopedagoških in drugih izobraževalnih ustanovah na Slovenskem. Največ jih je delovalo na glasbeni šoli ljubljanske *Glasbene matice*. Prav z dobro izobraženim češkim kadrom so uspeli oblikovati program in tako vzpostaviti pogoje za glasbenopedagoški proces.²⁰ Slednje je prek posrednikov na Češkem, predvsem Jana Lega, *Glasbena matica* uspela zainteresirati za prihod na Slovensko. Zato ne preseneča, da so na glasbeni šoli ljubljanske *Glasbene matice* delovali nekateri izvrstni češki glasbeni pedagogi, kot sta pianista Karel Hoffmeister in Josef Procházka, ki sta pozneje postala ugledna profesorja na praškem državnem konservatoriju. Tudi Václav Talich je bil eden od tistih profesorjev ljubljanske *Glasbene matice*, ki so pozneje na dirigentskem področju najpomembneje zaznamovali glasbenopedagoško delovanje osrednje češke visokošolske institucije, *Praškega konservatorija*.

Na glasbenopedagoškem področju je kot enega od odločilnih nedvomno treba omeniti vpliv češke violinske šole. Slednja je prek v 19. stoletju na Slovenskem delujočih čeških glasbenikov skoraj povsem oblikovala smernice violinske pedagogike pri nas.²¹ Med pomembnejšimi prispevki posameznikov pa velja na glasbenopedagoškem področju izpostaviti Foersterjevo formiranje, vodenje ter pedagoško delovanje *Orglarske šole* v Ljubljani, ki je pod njegovim vodstvom postala osrednja ustanova za izobraževanje organistov na Slovenskem. Kljub ne tako odmevni pedagoški karieri pa se zdi potrebno omeniti tudi številne druge češke glasbene pedagoge, ki so na nekaterih ljubljanskih glasbenih šolah, med njimi predvsem na glasbeni šoli ljubljanske *Filharmonične družbe* skozi domala pol stoletja, na primer Gustav Moravec (1837–1916) in na Češkem rojeni sudetski Nemeč Hans Gerstner (1851–1939),²² določali smernice tamkajšnjemu glasbenopedagoškemu delu.

Čeprav je največ čeških glasbenih pedagogov mogoče zaslediti v Ljubljani, pa so nadvse pomembni tudi tisti, ki so delovali v nekaterih drugih mestnih središčih in tamkajšnjih glasbenopedagoških ustanovah. Tako je na glasbenopedagoškem področju v Mariboru že v 80. letih na pobudo češkega glasbenika Henrika Korela



SLIKA 8.2 Prva zasedba orkestra *Slovenske filharmonije* (1908–1913) pod vodstvom dirigenta Václava Talicha, 8. 11. 1908 (*Narodna in univerzitetna knjižnica Glasbena zbirka*).

mogoče zaslediti poskuse ustanavljanja zasebnih glasbenopedagoških ustanov, prav tako pa seveda ne gre prezreti nadvse pomembne vloge Emerika Berana na tamkajšnjem *Državnem moškem učiteljišču* (1898–1928)²³ in šoli mariborske *Glasbene matice* (1919–1925). V vrsti Beranovih glasbenopedagoških dosežkov je za glasbeno kulturo na Slovenskem posebno pomembna reorganizacija glasbenega pouka na *Državnem moškem učiteljišču* v Mariboru. Med njegovimi tamkajšnjimi učenci velja izpostaviti Slavka Osterca, ki je med letoma 1910 in 1914 pri Beranu dobil dobre osnove glasbene izobrazbe. Podobno so tudi v drugih mestih na Slovenskem češki glasbeni pedagogi s svojim delovanjem omogočili formiranje in poznejše nemoteno delovanje glasbenopedagoških ustanov. Tako na primer Petr Teplý glasbene šole *Glasbene matice* v Trstu, Josef Michl in Lovrenc Kubišta (1863–1931) glasbene šole *Glasbene matice* v Gorici, Vilém Seifert (1872–1912) in Václav Engerer glasbene šole *Glasbene matice* v Celju, Filip Praga njene podružnice na Ptujju, Václav Doršner in Zikmund Polášek (1877–1933) glasbene šole *Glasbene matice* v Kranju, Josip Poula, Jaroslav Heyda, Otakar Zuska, Edvard

Bílek, Anton Kučera in Anton Spaček glasbene šole *Glasbene matice* v Novem mestu in Vojteh Hybašek novoustanovljenega *Zavoda sv. Stanislava* v Ljubljani.²⁴

Čeprav so bili češki glasbeni pedagogi najštevilnejši prav v Ljubljani – na glasbeni šoli *Filharmonične družbe* in še posebej na tamkajšnji *Glasbeni matici* –, so torej v velikem številu in pomembno prispevali tudi drugod na Slovenskem. Tako se zdi, da bi bilo brez njih glasbenopedagoško delovanje pri nas izredno oteženo, saj so prav njihove bogate pedagoške izkušnje omogočile nemoteno delovanje domala vseh pomembnejših glasbenopedagoških institucij na Slovenskem.

8.8 GLASBENOPUBLICISTIČNO DELOVANJE ČEŠKIH GLASBENIKOV NA SLOVENSLEM V DRUGI POLOVICI 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Češki glasbeniki na Slovenskem so pomembno prispevali tudi na glasbenopublicističnem področju. Tako so Foerster, Hoffmeister in Michl v velikem številu objavljali glasbene članke in kritike v slovenskem dnevnem časopisju in revijah.²⁵ Prav tako pomembno pa je tudi njihovo pisanje posameznih glasbenih učbenikov, ki so jih češki glasbeniki uporabljali kot pedagoški pripomoček ob njihovem učiteljskem delu. Tako sta prav Nedvėd in Foerster najpomembneje prispevala k nastanku tovrstne literature na Slovenskem. Nedvėd najbolj s *Kratkim naukom o glasbi* (1867) in *Početnim naukom v petju za ljudske šole* (1894), Foerster pa predvsem s *Teoretično-praktično pevsko šolo* (1874), *Naukom o harmoniji in generalbasu* (1881) in *Teoretično-praktično klavirsko šolo* (1886–1889).²⁶ S svojimi učbeniki v slovenskem jeziku so češki glasbeniki ne le postavili temelje učinkovitejšemu glasbenopedagoškemu delu, temveč posledično oblikovali tudi do tedaj razmeroma skromno razvito slovensko glasbeno terminologijo. Foerster je že leta 1867 objavil *Kratek navod za poduk v petji*. Eden glavnih razlogov, da je ta knjižica z obsegom 63 strani tako pomembna, je, da je imela v dodatku »Imenik tujih besed«²⁷. Le-ta velja namreč za prvi poizkus formiranja slovenske glasbene terminologije.²⁸

Njihovo glasbenopublicistično delovanje pa se ni omejevalo le na prispevke v slovenski publicistiki, temveč so številni od njih s svojimi poročili zaznamovali tudi češke glasbene časopise in revije. Tako je predvsem Foerster poskrbel, da so bili češki bralci dobro seznanjeni z glasbenim dogajanjem na Slovenskem.²⁹ Vsekakor

pa je ob glasbenopublicističnih treba omeniti tudi njihova uredniška prizadevanja. Anton Foerster je tako vse od ustanovitve leta 1878 dalje kar 31 let deloval kot urednik glasbenih prilog *Cerkvenega glasbenika* in tako pomembno sooblikoval glasbeno podobo prve slovenske glasbene revije v polnem pomenu besede.³⁰

Čeprav je bilo glasbenopublicistično delovanje čeških glasbenikov na Slovenskem – primerjalno z drugimi področji njihovega dela – najmanj produktivno, kar gre zagotovo pripisati tudi nekoliko oteženemu jezikovnemu izražanju v tujem jeziku, pa so slednji s svojimi prispevki uspeli postaviti smernice za nadaljnji razvoj tukajšnje glasbene publicistike.

8.9 VLOGA ČEŠKIH GLASBENIKOV V GLASBENI KULTURI NA SLOVENSKEM V 19. IN NA ZAČETKU 20. STOLETJA

Čeravno bi glede na zastopanost čeških glasbenikov po posameznih slovenskih deželah znotraj le-teh težko izpostavili tiste, v katerih so številčno prevladovali češki glasbeniki, po največjem številu zagotovo izstopa Kranjska. Na Kranjskem, posebno v Ljubljani, je namreč od ustanovitve prve *Narodne čitalnice* do razpada ljubljanske *Filharmonične družbe* po koncu prve svetovne vojne mogoče zaslediti kontinuirano delovanje čeških glasbenikov, ki so sodelovali v skorajda vseh pomembnejših ljubljanskih glasbenih ustanovah. Nekoliko manj čeških glasbenikov je v istem obdobju v obmejnih deželah – Trstu, na Koroškem in Štajerskem, kar bi lahko pripisali povečani migraciji glasbenikov iz sosednjih dežel. Tako je v njih, v drugi polovici 19. stoletja, število čeških glasbenikov celo nekoliko upadlo.

Ob določitvi skupnega števila čeških glasbenikov na Slovenskem je mogoče ugotoviti, da je v omenjenem obdobju okoli 80 čeških glasbenikov, ki so pomembneje prispevali k razvoju glasbene kulture na Slovenskem, tukaj delovalo skozi daljše časovno obdobje nekaj let oziroma desetletij.³¹ Več kot 300 čeških glasbenikov pa je v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem v vlogi glasbenih poustvarjalcev in pedagogov delovalo skozi krajše časovno obdobje in tako povetini niso zapustili pomembnejših sledi v tukajšnji glasbeni kulturi.³²

Bogato glasbeno znanje, ki ga je večina od čeških glasbenikov uspela pridobiti na uglednih čeških visokošolskih glasbenih institucijah, so le-ti po prihodu na Slovensko praktično uporabili in tako korenito posegli na vsa področja

glasbenega delovanja. Njihova vloga v 19. in začetku 20. stoletja je torej za glasbeno kulturo na Slovenskem izjemnega pomena. Lahko bi celo dejali, da je bilo na glasbenopedagoškem in glasbenopoustvarjalnem področju delovanje čeških glasbenikov tako superiorno, da so z njim domala povsem oblikovali smernice glasbenega življenja na Slovenskem.

Ob nekaterih dosedanjih interpretacijah vloge čeških glasbenikov se zdi potrebno poudariti, da bolj ali manj enoznačna umestitev čeških glasbenikov v slovenski tabor, ki jo je mogoče zaslediti v nekateri polpretekli glasbenozgodovinski literaturi,³³ nima realne osnove. Vedeti namreč moramo, da kljub poudarjanju avstroslavistične vzajemnosti ter nekaterih izrazitejših slovenskih idejnih opredelitev, ki jih je v 19. stoletju mogoče zaslediti med češkimi glasbeniki, med njimi v veliki večini ni opaziti enoznačnega opredeljevanja za ta ali oni tabor. Češki glasbeniki so se za sodelovanje s posameznimi glasbenimi institucijami večinoma odločali ne glede na njihov nacionalni predznak ter ob tem največkrat sledili povsem praktičnim, eksistencialno pogojenim razlogom.

Ob določitvi vloge čeških glasbenikov na Slovenskem se odpirajo tudi nekatera druga vprašanja, povezana z interpretacijo glasbene zgodovine na Slovenskem. Predvsem se zastavlja vprašanje, ali ob prevladujoči vlogi čeških glasbenikov na Slovenskem v 19. stoletju ne bi veljalo razmisliti o zamenjavi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju ponekod še vedno prevladujočega koncepta slovenske glasbene zgodovine³⁴ z bolj inkluzivističnim konceptom glasbene zgodovine na Slovenskem, ki bi še v večji meri vključeval tukajšnje delovanje čeških glasbenikov. Nenazadnje glasbeno kulturo določenega teritorija v prvi vrsti opredeljujejo glasbeni dosežki posameznih ključnih osebnosti glasbenega dogajanja – med katere bi brez dvoma lahko uvrstili številne češke glasbenike – in ne pripadnost temu ali onemu nacionalnemu taboru.

Večina čeških glasbenikov, ki so skozi daljše časovno obdobje delovali na Slovenskem, se je tukaj naturalizirala in se povsem asimilirala s tukajšnjim prebivalstvom. Tako se niso opredeljevali za Čeha, Nemca ali Slovence, temveč so svoje poslanstvo in s tem povezano identiteto v prvi vrsti razumeli kot prispevek k napredku tukajšnje glasbene kulture. Prav njim gre torej zasluga, da so bili v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem narejeni določeni poskusi v smeri profesionalizacije tukajšnjega glasbenega življenja, saj so na različnih področjih pripomogli k ustanavljanju in delovanju takrat najpomembnejših glasbenih ustanov.

Češki glasbeniki so na vseh področjih glasbenega dela odločilno zaznamovali glasbeno kulturo na Slovenskem. Ne le, da je bil njihov prispevek primerjalno z drugimi glasbenimi migranti daleč najštevilčnejši in upoštevajoč dosežke najpomembnejši, temveč je bila njihova vloga v glasbeni kulturi na Slovenskem tako dominantna, da bi bilo v 19. in začetku 20. stoletja brez njih delovanje prenekaterih glasbenih ustanov močno oteženo, če že ne nemogoče.

OPOMBE

- 1 Slednja je bila ustanovljena z ustanovno listino Karla IV. z dne 7. 4. 1348. Kmalu je pridobila sloves ene ključnih visokošolskih izobraževalnih ustanov v čeških deželah in sploh v srednjeevropski kulturi. »History of Charles University«, Charles University, obiskano 4. 9. 2015, <https://www.cuni.cz/UKEN-106.html>.
- 2 Jonatan Vinkler, *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju* (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2006), 227.
- 3 Vasilij Melik, »Češko-slovenski odnosi,« v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 2 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988), 116–126.
- 4 Mikuláš Bek, *Konzervator Evropy? K sociologii české hudebnosti* (Praga: Koniasch Latin Press, 2003).
- 5 Jitka Bajgarová, *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření 'hudebního obrazu' města 1860–1918* (Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005).
- 6 Nataša Cigoj Krstulović, »Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 32 (1996): 61–73.
- 7 Poleg t. i. podpornih društev v Pragi, Brnu in Ljubljani so bili tudi nekateri posamezniki, denimo narodni buditelj in književnik Jan Lego, vezni člen češko-slovenske vzajemnosti. Irena Gantar Godina, »Češki politični realizem med hrvaškimi in slovenskimi študenti v Pragi (1895–1900),« *Zgodovinski časopis* 39 (1985): 269. Gl. tudi Irena Gantar Godina, »Jan Lego,« *Razgledi* 17 (1998): 13–15.
- 8 Spletanje mreže »zaupnih mož« najbolj natančno opisuje Josip Vošnjak. Josip Vošnjak, *Spomini* (Ljubljana: Slovenska matica, 1982).
- 9 Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusík* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009), 79.
- 10 Tako je bil Gašpar Mašek eden prvih izvajalcev Beethovnovih simfonij na Slovenskem. Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Založba Nova revija, 2006), 491.
- 11 Aleš Nagode, »Začetki slovenskega cecilijanstva v luči korespondence med Antonom Foersterjem in Franzom Xaverjem Wittom,« *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 83–90.
- 12 Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012), 170–171.

- 13 Metoda Kokole, »Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912),« *Arti musices* 27, št. 2 (1997): 173–193.
- 14 Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag* (Praga: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911). Gl. tudi Vlastimil Blažek, *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze* (Praga: Vyšehrad, 1936).
- 15 Jernej Weiss, »Josip Procházka (1874–1956) kot 'češko-slovenski' skladatelj samospevov,« *Muzikološki zbornik* 42, št. 2 (2006): 73–85.
- 16 Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008).
- 17 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 265.
- 18 Weiss, *Emerik Beran*, 39–44.
- 19 Jernej Weiss, »Hilarion Beníšek (1863–1919) and Other Czech Conductors at the Slovenian Provincial Theatre at the Turn of the 20th Century,« v: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* (Novi Sad: Matica srpska, 2014), 53–63.
- 20 Nataša Cigoj Krstulović, »Naprej za čast rodú in domovine, naprej, navzgor – umetnost naj živi!«: *kratek zgodovinski oris prvega obdobja delovanja Glasbene matice do ustanovitve konservatorija (1872–1919)* (Ljubljana: Glasbena matica, 2010).
- 21 Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013).
- 22 Slednjega sicer ne moremo enoznačno prištevati med češke glasbenike. Četudi je bil rojen v mestu Luditz oziroma Žlutice na Češkem, gre za sudetskega Nemca, ki pa tudi kot ravnatelj t. i. »nemške« Filharmonične družbe v Ljubljani ni ostril svojih nacionalnih opredelitev in stališč. Jernej Weiss, *Hans Gerstner (1851–1939): življenje za glasbo* (Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2010), 9.
- 23 Weiss, *Emerik Beran*, 45–48.
- 24 Weiss, *Češki glasbeniki*, 460–468.
- 25 Foerster je kot publicist najpomembneje prispeval v *Cerkvenem glasbeniku*, Hoffmeister in Michl pa sta bila stalna sodelavca revije *Ljubljanski zvon*. Weiss, *Češki glasbeniki*, 476–480.
- 26 Weiss, *Češki glasbeniki*, 469–475.
- 27 Anton Foerster, *Kratek navod za poduk v petji: za kterikoli glas* (Ljubljana: 1869), 61–63.
- 28 Weiss, *Češki glasbeniki*, 472–473.
- 29 Slednji je kot stalni sodelavec objavjal prispevke v revijah *Hudební listy*, *Cyrrill* in *Dalibor*. Weiss, *Češki glasbeniki*, 479–480.
- 30 Edo Škulj, »Anton Foerster – urednik,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 71–87.
- 31 Weiss, *Češki glasbeniki*, 510.
- 32 Weiss, *Češki glasbeniki*, 510–511.
- 33 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 320.
- 34 Ta v veliki meri temelji na nacionalno pogojenem modelu zgodovine, ki se je zdel ob formiranju slovenske nacionalne samobitnosti nujno potreben za izgradnjo lastne kulturne in posledično nacionalne (id)entitete. Prav njegova za dvig slovenske glasbene zavesti nesporno nadvse pomembna funkcija pa je na glasbenozgodovinskem področju povzročila izpad prenekaterih imen t. i. »tujih« glasbenikov, ki so posebej v 19. stoletju pomembno prispevali h glasbeni kulturi na Slovenskem.

9

SLOVENSKA OPERNA USTVARJALNOST V 19. STOLETJU

Gregor Pompe

9.1 NACIONALNO OPERNO GLEDALIŠČE IN NACIONALNA OPERA – VZPON SLOVENSKEGA PROVINCIALNEGA MEŠČANSKEGA GLEDALIŠČA

Opero je v 19. stoletju treba razumeti kot osrednjo kulturno institucijo – po eni strani je privlačila široke množice občinstva, po drugi strani pa uspešno ohranjala status elitnega,¹ kar med drugim pomeni, da so v opero, ki je bila prejšnja stoletja predvsem »v lasti« višjih, premožnejših, torej vladajočih slojev, vse bolj začeli zahajati tudi novo nastajajoči srednji in nižji sloji. Takšna sprememba v socialni strukturi opernega občinstva seveda odraža širše socialne tendence v družbi 19. stoletja, hkrati pa so se v operi 19. stoletja vse bolj kazale tudi spremembe v nacionalni moči posameznih narodov. Obe spremembi – socialna struktura opernega občinstva in nastajanje t. i. nacionalnih oper, v katerih so se zrcalile politične in identifikacijske želje narodov, ki so hrepeneli po lastnih nacionalnih državah – pa je mogoče zaznati tako na ravni recepcije kot produkcije. Skladno s spremenjenim »odjemalcem« se je spreminjala tudi vsebinska plat oper in posledično glasbena struktura. Tipično znanilko takšnih sprememb lahko odkrijemo v pariškem žanru velike opere (*grand opéra*), in sicer v velikih slikah (*tableaux*), pravih množičnih scenah, ki kažejo na spremenjeno, revolucionarno moč množice v družbi.

Da bi opera lahko postala ne le zrcalo, temveč tudi torišče socialnih in širših družbenih sprememb, se je morala spremeniti njena socialna funkcija. Takšen

premik lahko zasledimo v vplivnem spisu *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (*Kakšen je pravzaprav učinek dobrega stalnega gledališkega odra?*, 1784), v katerem Friedrich Schiller (1759–1805) gledališče razume predvsem kot prostor izobraževanja občinstva.² Vzporedno z izobraževalno funkcijo pa se je operi vse bolj pripisovalo tudi moč nacionalnega identifikacijskega objekta, kar je sicer temeljna romantična drža. Zagon ji je dal Johann Gottfried Herder (1744–1803) s svojim prepričanjem, da obstaja nacionalna glasbena esenca, kar je skušal dokazati na podlagi svoje zbirke ljudskih pesmi.³ Podoben vzgon je dala tudi ideja nacionalne literature, ki jo je v svojih dunajskih predavanjih z naslovom *Geschichte der alten und neuen Literatur* (*Zgodovina stare in nove literature*, 1812) zagovarjal Friedrich Schlegel (1772–1829): vsaka nacija ima pravico do svojega nacionalnega jezika in s tem tudi do literature.⁴ Le lučaj od takšnega prepričanja pa je misel, da lahko opera postane nosilka nacionalnega in da je v tipični nacionalni operi mogoče prepoznati poteze specifičnega nacionalnega sloga, ki ga gre sicer v večini primerov razumeti v Hobsbawmovem smislu predvsem kot »izmišljanje tradicije«⁵ in ne toliko kot odraz avtentičnega bistva posameznega naroda.

Idejo nacionalnega lahko povežemo z opero kot institucijo (*nacionalno operno gledališče*) ali z opero kot umetniškim delom (*nacionalna opera*). Zgodnje poskuse lahko ugledamo v pariški ustanovi *Francosko gledališče* (*Théâtre Français*) in pozneje še v dunajskem *Nemškem nacionalnem gledališču* (*Teutsches Nationaltheater*), ki ga je razsvetljeni cesar Jožef II. skušal odrešiti zakonitosti trga in nameniti izobraževanju občinstva, ter v nemški obliki glasbenega gledališča, spevoigri (*Singspiel*), kot rivalu prevladujoči italijanski operi, v 19. stoletju pa lahko prve zametke ugledamo v času, ko je dresdensko dvorno opero vodil Carl Maria pl. Weber (1786–1826). Webrov pristop lahko razumemo še v smislu »romantičnega nacionalizma«: ni iskal »avtentično« nemških oper in čeprav si je sam za svoje opere izbiral nemške librete, je kot »nemške« razumel tudi tujejezične opere (predvsem francoske), ki so jih uprizarjali v nemškem prevodu. Zato ni čudno, da je kot formalna in vsebinska matrica Webrovi nacionalni operi *Der Freischütz* (*Čarostrelec*, 1821) služil francoski žanr *opéra comique*. Stvari pa so se močno preobrnilo potem, ko je vodenje dresdenske opere prevzel Richard Wagner (1813–1883), čigar nacionalizem je mogoče označiti kot »etični nacionalizem«.⁶ Wagner se je postavil v vlogo skrbnika nemške

tradicije, ki je segala od Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) in Ludwiga van Beethovna (1770–1827) do Webra, ter je na ta način skušal etabrirati kanon avtentičnih nemških opernih del. Na repertoarju je močno povečal delež oper nemških avtorjev, tujejezična dela pa je prevajal, s čimer ni »nacionaliziral« le opernega jezika, temveč tudi repertoar.⁷ Druga pomembna Wagnerjeva ideja pa je povezana s podržavljenjem gledališča: nadzor nad gledališči naj ima država, ki naj med drugim omogoči, da gledališče izstopi iz mehanizmov kapitalističnega trga in postane avtonomna umetniška institucija.⁸ Prav te Wagnerjeve ideje pozneje močno odmevajo v zasnovi nacionalnega opernega gledališča v Pragi, ki je predstavljalo model za številna druga nacionalna gledališča po Evropi, tudi za slovenskega.

Toda ob vprašanjih formiranja nacionalnih gledaliških ustanov in oper ne gre za preprosto antitezo med nacionalnim in mednarodnim: proces formiranja nacionalnih oper je ujet v dihotomičen odnos med postopnim razlikovanjem in približevanjem. Na začetku 19. stoletja na vseh evropskih opernih deskah kraljujeta dva tipa oper (tudi jezika) – italijanski in francoski –, ob njegovem koncu pa je italijanska opera samo ena od številnih v širokem košu nacionalnih opernih tradicij. Toda to še ne pomeni, da so se operni tipi posameznih nacij tudi bistveno razlikovali. Prej nasprotno: posamezne nacionalne opere kažejo precejšnje število skupnih potez, v grobem pa bi lahko ločili samo dva tipa nacionalnih oper: 1) opere, zasnovane po Wagnerjevi obliki glasbene drame (tipičen primer predstavlja Bedřich Smetana [1824–1884]), in 2) nacionalne opere, povzete po zgledih zahodnoevropskih oper (Mihail Glinka [1804–1857], ki je modeliral nacionalno opero *Жизнь за царя* [*Življenje za carja*] po italijanskih vzorih).⁹ Tako je za nacionalne opere različnih narodov značilna uporaba zelo sorodnega glasbenega »jezika« oz. »tehnologije«, zaradi česar se nacionalna opera izkaže kot izrazito ideološko obarvan pojem.¹⁰ Takšne sorodnosti je mogoče odkriti že na povsem zunanji ravni – kar 48 novih evropskih gledaliških hiš je v 19. stoletju zasnoval dunajski arhitekturni tandem Fellner & Helmer:¹¹ med drugim tudi novo operno gledališče v Pragi, pregledala pa naj bi tudi načrt za novo stavbo ljubljanskega *Deželnega gledališča* (*Landschaftliches Theater*), ki sta ga izdelala sicer češka arhitekta Jan Vladimír Hráský in Anton J. Hrubý.¹² Zelo podoben je bil tudi repertoar nacionalnih opernih hiš, na mednarodno plat pa opozarjajo tudi poustvarjalni umetniki, ki so prosto gostovali po celi Evropi.¹³

V zvezi z opero na Slovenskem v 19. stoletju si je tako treba zastaviti vprašanja o obstoju nacionalnega opernega gledališča in nacionalne opere. Na prvi del vprašanja je lahko odgovor brez dvoma pozitiven. Leta 1848 ustanovljeno *Slovensko društvo* si je kot enega od ciljev zadalo »prirejati besede in gledališke predstave«,¹⁴ katerih del je bila že takoj na začetku tudi glasba in na ta način glasbeno-gledališki zametki, ki so sprožili slovensko glasbeno-gledališko tvornost. Tako so že kmalu priredili nekaj »iger s petjem« (gre za enostavna gledališka dela, v katera so bile vložene tudi glasbene točke): 22. novembra 1848 so uprizorili »burko s petjem« *Tat v mlinu*, naslednje leto pa še komad *Dobro jutro* – v obeh primerih je vložne glasbene točke napisal Jurij Flajšman (1818–1874), tipičen slovenski romantični skladateljski amaterski navdušenec, ki sicer tudi ob drugačnih infrastrukturnih pogojih najbrž ne bi bil sposoben napisati zahtevnejšega glasbeno-gledališkega dela.

Toda prav v to smer so bila uperjena stremljenja *Slovenskega društva* in tudi skladateljev – žanrski nabor so skušali širiti tudi z bolj glasbeno prežetimi žanri, kot je bila na primer priljubljena oblika spevoigre. V tem kontekstu lahko razumemo spevoigro *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (1818–1871) ali kot je sam zapisal: »izvirno domorodno igro s pesmami v treh dejanjih«. Vilhar je besedilo za spevoigro sprva napisal v nemščini (*Johanna von Luegg*) na podlagi nedokončanega libreta *Anna von Gösting*,¹⁵ nato pa je dal svojo spevoigro tudi natisniti. Natis, predvsem njegova notacija, jasno kaže razpetost med željo po velikem slovenskem nacionalnem glasbeno-gledališkem delu (snov obravnava tematiko iz križarskih vojn 12. stoletja in v ospredje postavlja slovensko »predzgodovino«) in skromnimi kompozicijskimi sposobnostmi: skladba je notirana v dveh sistemih, pri čemer je le iz konteksta, ne pa iz samega zapisa razvidno, katere točke so namenjene zboru in katere posameznim solistom (zgornja linija klavirja je hkrati tudi pevska linija; zapisa zborovske pesmi in solistične vokalne točke se sploh ne razlikujeta). Brez te posebnosti, ki gotovo odraža tudi skromne možnosti za izvedbo – *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*) je leta 1851 izvedla le tri odlomke iz spevoigre –, se zdi, da skuša glasba stopati v čevlje italijanskega belkanta, saj je pobarvana izrazito periodično in v oblikovnem pogledu precej kratkosapna (gre za kratke forme, zgrajene iz periodičnih stavkov), harmonija pa se ne oddaljuje od osnovnih, šablonskih zvez. Do večje veljave je delu pomagal Georg Schantl (1839–1875), kapelnik *Dramatičnega društva*, ki

je za izvedbo leta 1871 delo priredil: instrumental je Vilharjevo »klavirsko« predlogo in dopisal uverturo, ki se motivično napaja iz posameznih točk (vsega skupaj obsega Vilharjeva spevoigra 13 točk).¹⁶

Tudi naslednjo spevoigro, *Tičnik* Benjamina Ipavca (1829–1908), je treba razumeti v kontekstu prizadevanj *Slovenskega društva* po širjenju gledališkega dela in približevanju tehtnejšim glasbeno-gledališkim formam, le da se je Ipavec odpovedal zgodovinsko-nacionalni tematiki in izbral lahkotnejšo snov, ki se bolj prilaga izbranemu žanru. Skladatelj je *Tičnika*, »kratkočasno spevoigro v jednom delu«, napisal po predlogi veseloigre *Der Käfig* Augusta von Kotzebueja (1761–1819), ki jo je poslovenil »literarno ambiciozni celjski gimnazijec«¹⁷ Mihael Lendovšek (1844–1920), znan tudi pod psevdonimom Bogoslav Rogački. Besedilo je brez resnih umetniških pretenzij, bolj burkaške narave (o tem pričata med drugim sila nerodno namigovanje na »tiča«, kar je mogoče razumeti bolj ali manj vulgarno, hkrati pa ohranja tipično situacijo iz *commedie dell'arte* in žanra *opera buffa*, ko si star možak zaželi mlade dekline, kar prepreči mladi samec), Ipavec pa je očitno začutil, da bi morda lahko bil kos takšnemu lažjemu gledališkemu žanru. Spevoigro sestavlja devet točk in uvertura, pozneje (1883) pa je skladatelj dodal še svojo uglasbitev Jenkove pesmi *Spremenjeno srce*¹⁸ – Ipavec se je kot zdravnik in vendarle še amaterski skladatelj (kompozicije se je učil v Gradcu pri Wilhelmu Mayerju [1831–1898], ki je sicer svoje znanje posredoval tudi Ferucciu Busoniju, Felixu Weingartnerju, Wilhelmu Kienzlu in Emilu von Reznicku) zavedal svojih meja in je orkestracijo prepustil čitalniškemu kapelniku Josefu Fabianu (1835–1902). Glasbeni stavek je v primerjavi z Vilharjevim sicer bolj razvit, a še vedno zelo enostaven, kar lahko v določeni meri najbrž ponovno pripišemo skladateljevemu prilaganju tehnični verziranosti domačih igralcev-pevcev in glasbenikov. Melodika je večinoma šablonska in teče po akordskih tonih ali lestvičnih postopih in mestoma priključuje v spomin ljudsko glasbo. Tudi harmonija ostaja v osnovnih okvirih (modulacije v bližnje tonalitete znajo biti mestoma še okorne), zanimivo pa je, da skladatelj osnovno periodiko pogosto blaži s številnimi zunanji in notranji razširitvami. Kljub neambicioznemu libretu in enostavni glasbeni fakturi ali pa prav zaradi njiju je spevoigra (Fabian svojo partituro opremi z žanrsko oznako »opereta«, kar kaže na to, da v tistem času razločevanje med oznakama spevoigra in opereta še ni bilo natančno ter da sta obe zaznamovali

vsebinsko in glasbeno lažjo obliko glasbeno-gledališkega dela) doživela sorazmeren uspeh – samo leta 1866 je bila izvedena kar petkrat, nadaljnje izvedbe pa so sledile še v letih 1869, 1872 in 1888. Vse to je potrdila tudi sočasna kritika, ki je izpostavila predvsem slovenski značaj dela¹⁹ – Ipavčevo delo se je merilo z utilitarističnimi vatli: delo je bilo namenjeno predvsem utrjevanju nacionalne zavesti (ne gre spregledati, da je bilo krstno uprizorjeno v sklopu praznovanja obletnice Vodnikovega rojstva), manj pa se je tisk ukvarjal z njegovimi estetskimi dimenzijami, o čemer priča tudi naslednja »kritikova« misel: »Le en glas je, da se Ipavčeva spevoigra more meriti z vsako drugo najboljšo opereto, vrh tega pa ima za nas še toliko večjo vrednost, da so napevi njeni prav v duhu slovanske muzike zloženi.«²⁰

Željo po nacionalnem gledališču v nadaljevanju potrjuje ustanovitev *Dramatičnega društva* leta 1867, ki si je za svoj cilj poleg pospeševanja slovenske dramatike zastavilo tudi uprizorjanje dram in oper v slovenskem jeziku, v ta namen pa so sklenili odpreti tudi lastno šolo za vzgojo pevcev in igralcev.²¹ Prvi pomemben uspeh društva je bil povezan z dogovorom, da smejo dajati igre v slovenščini v sicer nemškem *Deželnem gledališču*, do česar je prišlo leta 1869. Le leto pozneje je društvo izdalo tudi razpis za izvirne slovenske igre (»žaloigro«, »igrokaz«, »opereto«, »libreto«),²² na katerega se je prijavilo 11 avtorjev – za opereto le dva: Anton Foerster (1837–1926) z opereto *Gorenjski slavček* in Anton Hribar (1839–1887) z opereto *Prepir o ženitvi* na besedilo duhovnika Jurija Grabrijana (1800–1882). Razpis je bil v veliki meri modeliran po podobnem razpisu, ki ga je leta 1861 izdal Jan Nepomuk grof pl. Harrach na Češkem, da bi zagotovil češka dela za novoustanovljeno *Začasno gledališče (Prozatímní divadlo)*. Nagradi sta bili razpisani za izvirno češko komično in zgodovinsko opero – slednjo je prejel Bedřich Smetana za opero *Braniboři v Čechách (Branderburžani na Češkem)*.²³ Zato niti ni čudno, da je *Dramatično društvo* žirijo za glasbeni del svojega razpisa poiskalo na Češkem. B. Smetana, Karel Bendl (1838–1897) in dr. Jan Ludevít Procházka (1837–1888) pa najbrž niso imeli veliko dela, ko so od dveh prispelih del za zmagovalca določili *Gorenjskega slavčka*.

Do dokončne utrditve nacionalnega gledališča je prišlo leta 1892 z dograditvijo novega gledališča, saj je bilo v novi stavbi dovolj prostora za sobivanje nemškega in slovenskega *Deželnega gledališča*. Z novo stavbo so se odprli novi

infrastrukturni pogoji, ki so omogočili tudi »žanrski« preskok v slovenski glasbeno-gledališki ustvarjalnosti: če so do tega trenutka nastajale spevoigre, je odprtje gledališča omogočilo tudi uprizarjanje oper.²⁴ Čast prve slovenske opere, izvedene v novem *Deželnem gledališču*, je 10. 12. 1892 pripadla Benjaminu Ipavcu in njegovi »lirični operi v treh dejanjih« *Teharski plemiči*. Prav *Gorenjski slavček* in *Teharski plemiči* se zdita najboljši operi-kandidatki za oznako nacionalna opera, zato bi v njiju morali odkriti nekakšno sobivanje razlikovanja in približevanja. Tipične specifike nacionalne opere bi bilo mogoče odkriti v sivejih (*Gorenjski slavček* pred nas postavlja tipiko slovenskega podeželskega življenja in je v tem podoben Smetanovi nacionalni operi *Prodana nevesta*, medtem ko Ipavčevo delo obravnava tematiko iz nacionalne zgodovine, kar je značilnost nacionalnih oper), težje pa bi poiskali glasbeno-formalne vzore za obe operi. Foersterjevo delo je bilo sprva zamišljeno kot opereta, torej kot žanr, ki ga ne najdemo med nacionalnimi operami, medtem ko Ipavec sam priznava, da je svoje delo ukrojil po zgledih Lortzingovega žanra *Spieloper*,²⁵ ki ga je prav tako težko pritegniti v kontekst nacionalnih oper. Prav ta odsotnost zgledov na »tehnološki« ravni priča o posebnem statusu slovenske nacionalne opere, o tem, da bi bilo najbrž treba delitev Philippa Thera, ki v 19. stoletju ločuje tri tipe glasbenih gledališč – kraljeve opere (Dresden, Dunaj, Berlin, Sankt Peterburg), aristokratska gledališča (poljsko gledališče v Lvovu) in meščanska gledališča (Praga)²⁶ – razširiti še s četrtim, ki bi najbolje označeval slovensko operno ustvarjalnost in poustvarjalnost: provincialno meščansko gledališče. Vanj so vdirali zgledi iz tujine, toda vsakokrat so bili modelirani in prikrojeni glede na omejene domače zmožnosti in obzorja.

Za natančnejšo razjasnitev predlagane oznake si je treba še pred poglobljanjem v dileme o nacionalni operi postaviti drugo žanrsko vprašanje: ali v 19. stoletju sploh nastane kakšna slovenska opera? Simptomatično je, da se pri poizkusu odgovora na zastavljeno vprašanje močno razlikujeta kvantitativni in kvalitativni vidik. Seznam glasbeno-gledaliških del, ki bi jih lahko postavili v kontekst slovenske glasbe 19. stoletja, slogovno pa umestili v obdobje romantike in moderne, je sorazmerno širok – vključuje (gl. preglednico 9.1) vsaj 50 del, med katera niti niso vštet številni primeri scenskih glasb in tistih iger, v katerih imajo glasbene točke zares podrejeno vlogo doda(t)nih vložkov.

PREGLEDNICA 9.1 Seznam slovenskih glasbeno-gledaliških del iz obravnavanega obdobja

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Jurij Mihevc	<i>Die Radicalcur durch Erfahrung oder der Weg auf das Wahre zu kommen (Radikalno zdravljenje)</i>	Lenz (v nemščini)	alegorično-komična burka	1826	14. 6. 1829, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Das Feenkind (Viljnje dete)</i>	G.Meisl (v nemščini)	čarobna igra (opera) v 2 dejanjih	1826	1. 2. 1928, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Ein ungetreuer Diener seiner Frau (Nezvesti služabnik)</i>	Gleich (v nemščini)	spevoigra	1826	31. 1. 1829, Leopoldstädtertheater, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Das Reimspiel (Igra z rimami)</i>		spevoigra	1827	11. 2. 1928, Theater an der Josefstadt, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Recht behalten die Planeten (Planeti)</i>		spevoigra	1833	1833, Dunaj
Jurij Mihevc	<i>Die Maske oder die Männerfeindinnen (Krinka ali sovražnice moških)</i>	Josef Schickh (v nemščini)	komična slika v 3 dejanjih	1837	6. 6. 1840, Theater an der Wien, Dunaj
Miroslav Vilhar	<i>Jamska Ivanka</i>		spevoigra	1850	30. 3. 1871, Dramatično društvo, Ljubljana
Benjamin Ipavec	<i>Tičnik</i>	M. Lendovšek po veseligri <i>Der Käfig</i> A. Kotzebujaja	spevoigra	1864	4. 2. 1866, ljubljanska čitalnica
Anton Hribar	<i>Prepir o ženitvi</i>	Jurij Grabrijan	opereta	1871	vipavska čitalnica
Anton Foerster	<i>Gorenjski slavček</i>	Luiza Pesjak in Emmanuel Züngle	lirična komična opera v 2 dejanjih	1871 (opereta); 1896 (opera)	27. 4. 1872, Dramatično društvo; 30. 10. 1896, Dramatično društvo
Anton Stöckl	<i>Čarovnica</i>	Jakob Alešovec	spevoigra	1875	2. 4. 1876
Anton Stöckl	<i>Krah</i>	Jakob Alešovec	opereta	1876?	31. 12. 1876, ljubljanska čitalnica
Davorin Jenko	<i>Vračara ili Baba Hrka (Čarovnica ali Baba Hrka)</i>		čarobna opereta	1882	1882
Fran Serafin Vilhar	<i>Zvonimir</i>	Fran Serafin Vilhar	operni fragment v enem dejanju	1886	nedokončano

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Benjamin Ipavec	<i>Teharski plemiči</i>	Anton Funtek	lirična opera v 3 dejanjih	1890	10. 12. 1892, Dramatično društvo
Viktor Parma	<i>Urh, grof celjski</i>	Anton Funtek	izvirna opera v 3 dejanjih	1892–93	15. 2. 1895, Dramatično društvo
Fran Gerbič	<i>Kres op. 38</i>	Fran Gerbič	romantično-dramatična opera v 3 dejanjih	1893–96	neizvedeno
Davorin Jenko	<i>Pribislav i Božana (Pribislav in Božana)</i>		glasba za dramo	1894	1894, Beograd
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Jamska Ivanka</i>	Danilo Devetak po Vilharju	opereta v 3 dejanjih	1895	1895, Tolmin
Hugo Wolf	<i>Corregidor</i>	Rosa Mayreder Obermayer po noveli <i>Trirogeljnik</i> Pedra Antonia de Alarcona	komična opera v 4 dejanjih	1895–96	7. 6. 1896, Nacionalno gledališče Mannheim
Viktor Parma	<i>Ksenija</i>	Anton Funtek in Fran Göstl	opera v 1 dejanju	1896	5. 1. 1897, Dramatično društvo
Fran Serafin Vilhar	<i>Smiljana</i>	Milan Kreković po drami Josipa Eugena Toimića <i>Pastorek</i> (v hrvaščini)	opera v 2 dejanjih	1896	31. 1. 1897
Emerik Beran	<i>Melusina</i>	Emerik Beran po istoimenski drami Franza Grillparzerja (v nemščini)	opera v 3 dejanjih	1896; predelava 1918	neizvedeno
Viktor Parma	<i>Stara pesem</i>	Guido Menasci po pesnitvi H. Heineja (prevod Ivan Cankar)	dramatična romanca v 1 dejanju in 3 podobah	1897	24. 3. 1898; HZK Zagreb
Risto Savin	<i>Poslednja straža op. 1</i>	Richard Batka po istoimenski baladi Aškerca	dramatičen prizor	1898–1905	19. 3. 1906, HZK Zagreb
Fran Serafin Vilhar	<i>Ustaše op. 146 (Ustaške nesreče)</i>	Ljudevit Varjačić	burleska v 1 dejanju	1899	
Josip Ipavec	<i>Možiček</i>		pantomima	1900	1901, Gradec
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Lucifer</i>		opereta	1901?	1901, Trst
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Prvi maj</i>	Danilo Devetak	opereta	1901?	1901, Tolmin

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Fran Serafin Vilhar	<i>Ivanjska kraljica (Kresna kraljica)</i>	Vilim Filipašič (Milivoj Podravski) (v hrvaščini)	opera v 1 dejanju	1902	25. 3. 1902, HZK Zagreb
Viktor Parma	<i>Carične Amazonke</i>	A. D. Borum (Anton Dolleczek)	opereta v 3 dejanjih	1902	24. 3. 1903
Fran Serafin Vilhar	<i>Gospodja Pokondirovička (Gospa Prevzetnica)</i>	A. Grund, V. Badalič	opereta v 3 dejanjih	1905	1905, HZK Zagreb
Emil Hochreiter	<i>Heimfahrt op. 35 (Domov)</i>	Karl Huffnagl (v nemščini)	glasbena drama v enem dejanju	1911	neizvedeno
Josip Ipavec	<i>Prinzessin Tollkopf (Princesa vrto- glavka)</i>	Maria pl. Berks (v nemščini)	komična opera v starem številčnem slogu	1905–10	29. 11. 1997, Maribor
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Choncon</i>	F. E. Lynker	vodvil v 5 delih s predigro	1906	ni podatka
Viktor Parma	<i>Nečak (Lukavi služnik)</i>	Friedrich E. Hirsch	opereta v 3 dejanjih	1906–07	18. 9. 1907, Zagreb
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Zlata bajka</i>		opereta	1906?	1906, Trst
Risto Savin	<i>Lepa Vida op. 12</i>	Risto Savin in Richard Batka po povesti Josipa Jurčiča	opera v 4 dejanjih	1907; predelava 1912–14	18. 12. 1909, Dramatično društvo
Hrabroslav Otmar Vogrič	<i>Moč uniforme</i>	Jaka Štoka	operetna burka	1908	1909, Trst
Viktor Parma	<i>Venerin hram</i>	B. Lwowsky (Lvovski), F. Felden	opereta v 3 dejanjih	1908–09	27. 3. 1909, Zagreb
Vinko Vodopivec	<i>Kovačev študent</i>	Ivan Kovačič	opereta	1910	1926, Cleveland
Fran Gerbič	<i>Nabor</i>	Fran Gerbič po istoimenski noveli Huga Viktorja Gerbiča	ljudska opera v 2 dejanjih	1911–13	22. 10. 1925, Ljubljana
Fran Serafin Vilhar	<i>Lopudska sirotica (Sirota z Lopuda)</i>	Milan Ogrizović po istoimenskem epu Petra Preradovića in istoimenski noveli Kerubina Šegvića (v hrvaščini)	opera v 3 dejanjih	1913	24. 9. 1914, HZK Zagreb

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek	Prva izvedba
Anton Schwab	<i>Knez Volkun</i>	Anton Aškerc	spevoigra	1913	1914, Dramatično društvo Maribor
Viktor Parma	<i>Der Bräutigam in der Klemme (Zaročenec v škripcih)</i>	Arnošt Grund	opereta v 3 dejanjih	1915–17	neizvedeno
Viktor Parma	<i>Zlatorog</i>	Richard Brauer po istoimenski pesnitvi Rudolfa Baumbacha v prevodu C. Golarja	opera s predigro in 3 dejanji	1917–19	17. 3. 1921, Ljubljana
Anton Foerster	<i>Dom in rod op. 182</i>	Fran Göstl in Fran Mohorič po igri Gustava Lemoina <i>Materin blagoslov ali nova Chonchon</i> (prevod Josip Cimperman)	opera v 5 dejanjih	1920–23	neizvedeno
Risto Savin	<i>Gospodski sen op. 23</i>	Risto Savin in Fran Roš	narodna opera v 2 dejanjih s predigro	1921	1. 12. 1923, Ljubljana
Risto Savin	<i>Matija Gubec op. 27</i>	Risto Savin (v nemščini, prevod Fran Roš)	narodna opera v 5 dejanjih	1922–23	30. 10. 1936, Ljubljana
Viktor Parma	<i>Pavliha</i>	V. Rožanski Kovačič	komična opera v 3 dejanjih	1924	neizvedeno

Toda tak seznam se bistveno skrči, brž ko posamezna dela in avtorje motrimo skozi tri sita: nacionalno, žanrsko in kakovostno. Na ravni nacionalnega – ali imamo dejansko opraviti s slovenskimi operami oz. slovenskimi avtorji – problem predstavljajo dela Huga Wolfa, Jurija Mihevca, Davorina Jenka, Frana Serafina Vilharja, Emila Hochreiterja ter deloma tudi Antona Foersterja, Viktorja Parme, Josipa Ipvca in Rista Savina.

9.2 »NACIONALNA« VPRAŠANJA

Hugo Wolf (1860–1903) se je sicer rodil v Slovenj Gradcu in bil po mamini strani slovenskega rodu, vendar sam sebe nikoli ni razumel kot slovenskega skladatelja,

njegove ustvarjalne napore pa je mogoče z lahkoto umestiti v kontekst dunajske moderne. To velja tudi za edino skladateljevo opero *Corregidor* (1896), napisano na nemški libreto Rose Mayreder Obermayer – komična opera je zasnovana kot niz pesemskega in na ta način izdaja njenega avtorja kot izjemnega mojstra samospēva, ki pa zna gledališke situacije redkeje izkoristiti za pravo dramatično akcijo, zaradi česar je opera sicer polna lepih glasbenih trenutkov, ki pa težje zaživijo na gledaliških deskah. Seveda pa Wolfova kompozicijska pisava, zavezana moderni in tako že bolj drzno razvejani kromatični harmoniji, torej Wagnerju, v marsičem močno presega operne poizkuse slovenskih avtorjev.

Brez dvoma so korenine Jurija Mihevca (1805–1882) povsem slovenske, toda svojo kariero je usmerjal v tujino (Dunaj, Pariz), kjer je dočakal tudi izvedbe svojih glasbeno-gledaliških del. V slovenski muzikologiji velja prepričanje, da »v glasbeno življenje na Slovenskem Mihevc ni prispeval skoraj nič« in da »nanj tudi razvojno ni vplival«,²⁷ s čimer se je mogoče strinjati. Toliko bolj problematično je, ker Mihevčeve spevoigre, z izjemo dveh uvertur, niso ohranjene in je težje ocenjevati njihovo kakovost in slogovne značilnosti. Do sedaj je sicer veljalo prepričanje, da gre podobno kot v primeru Mihevčevih klavirskih kompozicij, namenjenih salonu in razkazovanju lastnih virtuoznih vragolij, za obrtniške izdelke, popularno glasbo brez resne umetniške vrednosti – L. M. Škerjanc ima Mihevca za »površinskega umetnjakarja«²⁸ –, na kar sicer kažejo tudi redke ponovitve v dunajskih gledališčih, vendar ohranjena uvertura k »čarobni igri« *Das Feenkind* (*Vilinsko dete*, 1826) izkazuje izrazite simfonične poteze (počasen uvod, dve temi, obrisi sonatne forme), celo kontrapunktični brio beethovnovskih razsežnosti,²⁹ kar omogoča špekulacije tudi o nekoliko višji vrednosti drugih glasbenih točk, ki se niso ohranile.

Tudi poreklo Frana Serafina Vilharja (1852–1928), sina Miroslava Vilharja, ki pa se po letu 1870, ko je odšel študirat v Prago na orglarsko šolo, ni več vrnil v domovino, je slovensko. Toda od leta 1881 je služboval na Hrvaškem in se s svojimi deli, v katerih se pogosto sklicuje na hrvaško folkloro, povsem zavezal hrvaški nacionalni glasbi. Podobno kot Stanka Vraza (1810–1851) ga je prevzela ideja južnoslovanske in vseslovanske skupnosti, zato je »dal večji del svojih ustvarjalnih sil hrvaški glasbi«. ³⁰ To je razvidno iz celotnega skladateljevega opernega opusa. V prvi operi, nedokončanem delu *Zvonimir* (1866), si je za snov vzel temo iz hrvaške zgodovine – ohranjeno dejanje priča tudi po svoji glasbeni plati o

tem, da je želel Vilhar ustvariti hrvaško nacionalno opero po Zajčevem modelu.³¹ Nekaj materiala iz tega opernega fragmenta je Vilhar uporabil v naslednjem delu, operi *Smiljana* (1896), ki sicer prinaša tematiko iz hrvaškega podeželja, skladateljeva želja pa je, da bi bila napisana »v celoti v narodnem duhu«,³² na kar kaže tudi osrednji motiv dela, prevzet iz hrvaške ljudske glasbe (*S Bogom ostaj!*). Opera je zasnovana kot niz scen, ki so v resnici točke – njena melodika je izrazito lirična, mestoma celo ekstatična, a skladateljeva kompozicijska tehnika je zares naivno enostavna. Zato je toliko bolj zanimivo zadnje skladateljevo operno delo, *Lopudska sirotica* (*Sirotica z Lopuda*, 1913), ki je v celoti prekomponirano in temelji na nekaj spominskih motivih, v katerih že lahko prepoznamo vplive veristične logike. Vilharjevo operno delo na Hrvaškem ni bilo deležno preveč dobrih kritik – v zvezi s *Smiljano* se je govorilo o »naivni in primitivni glasbi«³³ –, veliko boljši sprejem pa so doživele njegove opere v Ljubljani.

V tem pogledu je še posebej pomenljivo Gerbičevo navdušenje nad *Smiljano* (opero so 21. 12. 1901 izvedli v Ljubljani),³⁴ zaradi katerega gre izrazite snovne vzporednice med Gerbičevo opero *Kres* (dokončana 1896) in Vilharjevo *Ivanjsko kraljico* (*Kresna kraljica*, 1902) – v obeh je glavni »protagonist« kresovanje – pripisati nekakšnemu duhovnemu sorodstvu. Prav takšna diskrepanca v recepciji Vilharjevih del med Zagrebom in Ljubljano kaže na posebno slovensko operno »kondicijo«, ki jo gre razumeti v povezavi s predlaganim terminom provincialna meščanska opera – Vilharjeva prizadevanja in sposobnosti so bila nekako uglašena s slovenskimi, četudi se je vsebinsko zavezal ustvarjanju hrvaške nacionalne opere.

Tudi Davorin Jenko (1835–1914) je svoje delo namenil drugemu južnoslovenskemu narodu – leta 1862 je prekinil študij prava na Dunaju in se odločil za poklicno pot glasbenika. Pot ga je vodila v Pančevo, od tam pa v Beograd, kjer je postal kapelnik v gledališču – med Jenkove dolžnosti je tako sodilo tudi ustvarjanje glasbe za gledališče, napisal pa naj bi okoli 90 scenskih glasb.³⁵ Tako Anton Trstenjak v *Slovenskem narodu* leta 1892 ob uprizoritvi *Teharskih plemičev* Ipavčevo delo navaja kot sedmo slovensko glasbeno-gledališko delo, pri čemer med Ipavčeve predhodnike prišteva tudi Jenkovo »čarobno opereto« *Vračara ili Baba Hrka* (*Čarovnica ali baba Hrka*, 1882).³⁶ Toda kontekst prve izvedbe (z opereto so proslavili proglasitev Srbije za kraljevino leta 1892) in material (Jenko uporablja tudi stilizirane srbske ljudske pesmi) delo izrazito postavljata v zgodovino srbske glasbe 19. stoletja.

Drugačen primer predstavlja Emerik Beran (1868–1940), češki skladatelj, ki je od leta 1898 deloval v Sloveniji (najprej v Mariboru, nato v Ljubljani) – podobno, kot se je Vilhar zavezal hrvaški glasbi, je mogoče Berana razumeti kot slovenskega skladatelja, vendar pa skladateljevo edino operno delo, *Melusina* (*Meluzina*), predstavlja drugačen problem: skladatelj je prve skice napisal leta 1885, opero pa končal leta 1896, ko je še služboval v Brnu, torej na Češkem,³⁷ zato dela ni mogoče postavljati v kontekst slovenske glasbe. Izvedba dela je bila že napovedana v Pragi, vendar do nje ni prišlo, zanimivo pa je, da je le nekaj let pozneje na praških odrih navdušila opera s podobno pravljичno tematiko in tudi nekaterimi glasbenimi sorodnostmi (vpetost točk v navidez prekomponirano celoto, podoben razširjen harmonski jezik, celo uporaba tonaliteta kot simbolnih razmejevalcev različnih svetov in posameznih toposov: vilinski svet, lovska glasba) – Dvořákova *Rusalka* (1900).

Podobno življenjsko pot kot Beran je prehodil tudi Anton Foerster, ki ga uvrščamo v številčno češko glasbeniško emigracijo, ki je našla svoje zatočišče v Sloveniji. Toda ob Foersterjevih delih imamo bistveno manj dvomov: tako *Gorenjski slavček* kot tudi pozna opera *Dom in rod* sta nastali na Slovenskem na slovenski libreto. Tako Fran Göstl že leta 1896 zapiše, da je Foerster sicer po rodu Čeh, vendar ga imamo lahko za slovenskega skladatelja.³⁸

Brez dilem pa seveda nismo tudi pri tistih operah, ki so jih sicer napisali slovenski skladatelji, a na tujejezičen libreto, kar so počeli iz različnih razlogov: 1) iz želje, da bi uspeli na tujih, evropskih opernih deskah, 2) ker so delovali na nemško govorečem ozemlju ali pa zato, 3) ker so v resnici bolj obvladali tuji jezik in tako tudi intonacijo tujega jezika. V prvo kategorijo lahko vpišemo opereto *Prinzessin Tollkopf* (*Princesa vrtoglavka*) Josipa Ipavca, ki pa paradoksalno nikoli ni bila izvedena v svojem nemškem izvorniku (slovenski libreto za krstno izvedbo leta 1997 je pripravil Igor Grdina), kar kaže, da nemški svet zanjo ni pokazal večjega zanimanja in tako ostaja v »naročju« slovenske glasbe. Nekaj podobnega velja za Hochreiterjevo »glasbeno dramo v enem dejanju« *Heimfahrt* (*Domov*, 1905). Emil Hochreiter je končal študij prava na Dunaju, nato pa je ostal v prestolnici, kjer je dosegel celo mesto vladnega svetnika, kot glasbenik pa je sodeloval pri bogoslužju v cerkvi Am Hof.³⁹ Hochreiter je sicer ohranjal tesne vezi s slovensko domovino (o tem med drugim priča bogata korespondenca s prijateljem p. Hugolinom Sattnerjem)⁴⁰ – svojo opero je tako sicer napisal na nemški libreto

Karla Huffnagla, a edina možnost za izvedbo se je pokazala v sezoni 1912/13, ko je zanj pri intendantu ljubljanskega gledališča plediral Sattner,⁴¹ zato je delo mogoče analizirati v sklopu slovenske glasbe.

Spet drugače lahko razumemo Rista Savina, ki je bil kot poklicni častnik avstrijske vojske bolj več nemškega kot slovenskega jezika: libreto za prvo opero, *Poslednja straža*, mu je po Aškerčevi baladi v nemščini izdelal avstrijski muzikolog, glasbeni kritik in libretist Richard Batka (1868–1922), ki mu je pomagal tudi pri libretu za *Lepo Vido*. Tudi ko se je literarno navdahnjeni Savin sam lotil libreta – v primeru oper *Gospodovski sen* in *Matija Gubec* –, je besedilo najprej napisal v nemščini, nato pa ga je prevedel Fran Roš (1898–1976). Situacija je toliko bolj nenavadna, ker je mogoče v vseh treh poznejših delih odkriti jasne zametke slovenske nacionalne opere (*Lepa Vida* prinaša slovensko legendo, *Gospodovski sen* in *Matija Gubec* pa črpata iz nacionalne zgodovine). Tudi Viktor Parma je iskal stik s tujejezičnimi libretisti: naročilo za opero *Stara pesem* je dal italijanskemu libretistu Guidu Menasciju (1867–1925), pozneje je libreto za *Zlatoroga* napisal avstrijski ministrski svetnik Richard Brauer, prav tako pa niso v slovenščini libreta za Parmove operete, ki pa prvih izvedb niso doživele »doma«. Podobno kot pri Savinu je tudi Parmova odločitev, da libreto za opero *Zlatorog*, v katero je skladatelj jasno položil tudi nacionalno-identifikacijske intence, napiše tujec v tujem jeziku, nenavadna in predvsem zrcali ozkost domačega operno-kulturnega prostora, ki ni premogel večjih opernih libretistov. Zdi se, da so se domači dramatik te nalogi izogibali ali pa so jo izvedli slabo: tako naj bi bil Cankarjev prevod Menascijevega libreta za *Stara pesem* pravo skrupcalo,⁴² Savin pa ni bil uspešen, ko je na Dunaju prav Cankarja skušal mobilizirati za libreto za *Lepo Vido*.⁴³

9.3 ŽANRSKA VPRAŠANJA

Podobno previdni kot pri vprašanjih nacionalne podstati posameznih avtorjev in njihov del moramo biti tudi pri žanrskem razvrščanju glasbeno-gledaliških del. Izkaže se namreč, da je bila v tistem času na domačih odrih meja med gledališko igro, ki je vsebovala glasbene točke, in razvito spevoigro precej majhna, čemur je najbrž botroval skromen glasbeniško-pevski izvajalski aparat. Tako primerjava

partitur in dramskega besedila Stöcklove *Čarovnice* (1875), ki se jo obravnava kot spevoigro, in scenske glasbe, ki jo je isti skladatelj napisal za igro *Robert in Bertram* (1879) ter nosi žanrsko oznako »burka s petjem in plesom«, pokaže, da na glasbeni ravni ter tudi v razmerju med petim in govorjenim ni mogoče odkriti prave razlike, zaradi česar oznake, kot so »burka«, »opereta«, »igrokaz«, »spevoigra« ali »komad s petjem«, odpirajo široko žanrsko polje, ki se razteza od skromne in preproste scenske glasbe do lažje, preproste opere (predvsem izraz opereta se je sprva uporabljal na takšen način⁴⁴). Seveda pa so osrednje evropske operne odre 19. stoletja zaznamovale predvsem zvrsti opere (Rossinijeve komične opere, Bellinijeve in Donizettijeve belkantistične opere, Verdijeve opere, francoska velika opera in *opéra comique*, ki z govorjenimi dialogi sicer še ohranja nekaj okusa po spevoigri, nemške romantične opere in Wagnerjeve glasbene drame), ki jih je veliko težje odkriti na seznamu slovenskih glasbeno-gledaliških del iz istega obdobja.

Med slovenskimi glasbeno-gledališkimi deli tega časa prevladujejo sprva predvsem »lažji« žanri, burke in spevoigre, kar gre povezovati s skromnimi izvajalskimi zmožnostmi pred odprtjem novega *Deželnega gledališča*. Toda tudi pozneje so slovenski skladatelji svojo srečo poizkušali v lahkotnejšem žanru opere, ki je prinašal šablonske zaplete na vsebinski ravni, enostavnejša pa je bila tudi glasbena faktura takšnih del. »Pravih« oper tako ne najdemo v opusu Jurija Mihevca, ki so mu na Dunaju izvedli alegorično-komično burko *Die Radicalcur durch Erfahrung oder der Weg auf das Wahre zu kommen* (*Radikalno zdravljenje prek izkustva ali pot do resnice*, 1826), spevoigro *Ein ungetreuer Diener seiner Frau* (*Nezvesti služabnik svoje gospe*, 1826), čarobno igro v dveh dejanjih *Das Feenkind* (*Vilinsko dete*, 1826) in komično sliko v treh dejanjih *Die Maske oder die Männerfeindinnen* (*Krinka ali sovražnice moških*, 1837), podobnemu lažjemu žanru pa sta gotovo pripadali tudi deli *Das Reimspiel* (*Igra z rimami*, 1827) in *Recht behalten die Planeten* (*Planeti*, 1833), ki so jih vse izvedli v dunajskih primestnih gledališčih *Leopoldstädter Theater* in *Theater in der Josefstadt*, medtem ko je bila *Krinka* izvedena v bolj prestižnem *Theater an der Wien*, čeprav jo ima Škerjanc za »navadno burko s petjem«. ⁴⁵ Tudi Miroslav Vilhar je z *Jamsko Ivanko* ustvaril spevoigro (čeprav so Schantlovo verzijo leta 1884 v *Dramatičnem društvu* igrali kot »izvirno opero v treh dejanjih«), podobno pa velja tudi za Ipvčevega *Tičnika*, Stöcklovo *Čarovnico* in dela Davorina Jenka, ki je sicer pomemben

korak proti operi napravil z delom *Pribislav i Božana* (*Pribislav in Božana*, 1894), na kar kažejo avtorjeve skrbne vaje pred prvo predstavo, ki so trajale več kot štiri mesece.⁴⁶ V podoben »koš« lažjega pa lahko umestimo tudi poznejše operete (v teh je bil pomen in delež glasbe enak tistemu v spevoigrah) Viktorja Parme, *Princeso vrtoglavko* Josipa Ipavca, Schwabovo spevoigro *Knez Volkun* (1913) ter operete Hrabroslava Otmarja Vogriča (*Jamska Ivanka*, 1895, *Lucifer* in *Prvi maj*, 1901, *Choncon* in *Zlata bajka*, 1906, *Moč uniforme*, 1908) in Vinka Vodopivca (*Kovačev študent*, 1910), pri čemer moramo vsaj dela zadnjih dveh avtorjev razumeti kot tipična popularna dela svojega časa, ki so bila namenjena izključno zabavi in ne prinašajo nobenih umetniških sledi ne na vsebinski ne na glasbeni ravni, kar je spoznala že sočasna kritika: tako je Stanko Premrl (1880–1965) Vodopivčevo opereto označil kot »za predpustne veselice zelo primerno šaloigro« in ob koncu svojega zapisa kritično pripomnil, da »moramo ljudstvo polagoma tudi v umetniškem oziru dvigati, mu podajati tudi v tem oziru solidno, zdravo, svežo hrano.«⁴⁷

Toda zunaj opernega je treba postaviti tudi Ipavčeve *Teharske plemiče* – kljub skladateljevi oznaki »lirična opera v 3 dejanjih« in nenavadnemu izmikanju v pismu Leošu Janáčku, v katerem skladatelj pove, da je v delu za spevoigro »preveč glasbe«, za opereto pa premalo frivolnosti ter da ga gre razumeti v tradiciji Lortzingove oznake *Spieloper*, pa gre v resnici za spevoigro – Ipavec ni uglasbil Funtkovega libreta v celoti, izpuščeni deli pa so realizirani v obliki govornega besedila. Podobno velja za prvo verzijo *Gorenjskega slavčka*, ki je opereta: med dvanajst točk so bili umeščeni govornjeni dialogi.

Tako se še pred spraševanjem o kakovosti posameznih opernih del, kar je do določene mere gotovo tudi subjektivno početje, prvotni seznam slovenskih glasbeno-gledaliških del iz 19. stoletja bistveno skrči: na deset oz. petnajst del, če upoštevamo še tiste opere, ki so sicer nastale po prvi svetovni vojni, vendar v njih skladatelji niso spremenili svojega sloga izpred vojne (osenčene enote v preglednici 9.2).

PREGLEDNICA 9.2 Slovenske opere izbranega obdobja

Avtor	Naslov	Libreto	Žanr	Nastanek
Viktor Parma	<i>Urh, grof celjski</i>	Anton Funtek	izvirna opera v 3 dejanjih	1892–93
Fran Gerbič	<i>Kres op. 38</i>	Fran Gerbič	»romantično-dramatična opera v 3 dejanjih«	1893–96
Viktor Parma	<i>Ksenija</i>	Anton Funtek in Fran Göstl	opera v 1 dejanju	1896
Anton Foerster	<i>Gorenjski slavček</i>	Luiza Pesjak in Emmanuel Züngl	lirična komična opera v 2 dejanjih	1896 (kot opera)
Viktor Parma	<i>Stara pesem</i>	Guido Menasci po pesnitvi Heinricha Heineja (prevod Ivan Cankar)	dramatična romanca v 1 dejanju in 3 podobah	1897
Risto Savin	<i>Poslednja straža op. 1</i>	Richard Batka po istoimenski baladi Antona Aškercarja	dramatičen prizor	1898–1905
Josip Ipavec	<i>Možiček</i>		pantomima	1900
Emil Hochreiter	<i>Heimfahrt op. 35 (Domov)</i>	Karl Huffnagl (v nemščini)	glasbena drama v enem dejanju	1911
Risto Savin	<i>Lepa Vida op. 12</i>	Risto Savin in Richard Batka po povesti Josipa Jurčiča	opera v 4 dejanjih	1907; predelava 1912–14
Fran Gerbič	<i>Nabor</i>	Fran Gerbič po istoimenski noveli Huga Viktorja Gerbiča	ljudska opera v 2 dejanjih	1911–13
Viktor Parma	<i>Zlatorog</i>	Richard Brauer po istoimenski pesnitvi Rudolfa Baumbacha v prevodu Cvetka Golarja	opera s predigro in 3 dejanji	1917–19
Anton Foerster	<i>Dom in rod op. 182</i>	Fran Göstl in Fran Mohorič po igri Gustava Lemoina <i>Materin blagoslov ali nova Chonchon</i> (prevod Josip Cimperman)	opera v 5 dejanjih	1920–23
Risto Savin	<i>Gospodovski sen op. 23</i>	Risto Savin in Fran Roš	narodna opera v 2 dejanjih s predigro	1921
Risto Savin	<i>Matija Gubec op. 27</i>	Risto Savin (v nemščini, prevod Fran Roš)	narodna opera v 5 dejanjih	1922–23
Viktor Parma	<i>Pavliha</i>	Vinko Rožanski–Kovačič	komična opera v 3 dejanjih	1924

9.4 OD »PREDOPERNIH« DEL K NACIONALNI OPERI

Toda takšen sorazmerno ozek nabor opernih del in prevladujoči »lažji« žanri vendarle izkazujejo zanimiv pritok vplivov tuje operne ustvarjalnosti, ki segajo od »predopernih« žanrov, poizkusov nacionalne opere, ukrojenih po slovanskih, predvsem čeških zgledih (B. Smetana), oper, ki se zgledujejo pri italijanski melodiki od G. Verdija do verizma, poizkusov wagnerjanskih glasbenih dram in operete poznejšega, Lehárjevega tipa.

Med »predopernimi« deli – tako označujem enostavnejša in lažja glasbeno-gledališka dela, ki ne zahtevajo vedno profesionalnih glasbenih izvajalcev (npr. spevoigra) – velja posebej izpostaviti spevoigro *Čarovnica* Antona Stöckla (1850–1902). Tej v slovenski glasbeno-zgodovinski literaturi do sedaj ni bila namenjena večja pozornost, še posebej v primerjavi z Ipavčevim *Tičnikom*, kar še posebej čudi, saj na kakovostni ravni med deloma ni bistvene razlike oz. je Stöcklov glasbeni stavek celo bolj gladek in izkazuje več obrtniške spretnosti. Na literarni ravni (besedilo za *Čarovnico* je napisal Jakob Alešovec [1842–1901]) gre v obeh primerih za enostavni burki, postavljeni v podeželski socialni milje, zaplet pa je v obeh primerih povezan z željo mladega para, da bi kljub nasprotovanju starejše osebe dosegla svojo ljubezensko in s tem življenjsko srečo. Po glasbeni strukturi sta obe deli spevoigri: med enostavne glasbene točke – zборе, ansamble, pesmi oz. samospeve (ta izraz uporablja za naslove svojih točk Ipavec v *Tičniku*; sicer pa bi res težko govorili o arijah, ker gre za sorazmerno preproste kitične ali tridelne oblike, ki hkrati vokalno ne predstavljajo večjih tehničnih ovir), melodrame, instrumentalne točke (uvertura, plesi) – so umeščeni daljši pasusi govorenih dialogov, ki poganjajo dramatično dogajanje. Po številu točk je Ipavčevo delo sicer malenkost obširnejše (*Tičnik* šteje 12 točk in *Čarovnica* 9 točk), toda že primerjava uvertur kaže jasno sliko kompozicijskih sposobnosti: medtem ko je Ipavčeva uvertura zasnovana še kot neobvezen potpuri, v katerega se zlivajo motivi poznejših točk, pa Stöckl predstavi zgledno izdelan, hitro potekajoč simfonični stavek, ki sicer ni brez aluzij na poznejše točke, a hkrati prinaša obrise sonatne oblike. Podobno razmerje odkriva tudi primerjava posameznih točk, saj so te pri Stöcklu kot po pravilu zasnovane bolj kompleksno, manj očitno periodično, v 7. točki, tercetu pa se uglasbitev že bolj jasno prilagaja dramatični situaciji, saj je zasnovana kot niz odsekov s številnimi modulacijami. Izstopajočo

vrednost te točke je sicer spoznala že sočasna kritika, ki je zapisala, da je v tej točki »muzika dramatično skozi in skozi izvrstno izdelana in se tako zanimivo razvija«. ⁴⁸ Večjo zgodovinsko težo si je *Tičnik* priboril predvsem zaradi svojega prvenstva in deloma tudi zaradi skladatelja, katerega opus je sicer obsežnejši in bolj nacionalno pobarvan kot Stöcklov – pri vrednotenju so torej prevladali nacionalni momenti nad glasbeno-tehničnimi. Morda je tudi zato nadaljnja pot Stöckla, ki da »je živel v Ljubljani v najhujši dobi slovenske dramatike«, ⁴⁹ vodila v Zagreb, kjer je postal koncertni vodja na deželnem glasbenem zavodu in tam »odgojil lepo vrsto dobrih glasbenikov«. ⁵⁰

Podobno neuravnoteženo se zdi tudi vrednotenje Ipavčevih *Teharskih plemičev* (1890), če jih postavimo ob bok Parmovi operi *Urh, grof celjski* (1896) – skladatelja sta namreč uglasbila isti Funtkov libreto, ki je izšel kot 55. zvezek *Slovenske Talije* leta 1890, vendar s to pomembno razliko, da Ipavec posameznih odsekov besedila ni uglasbil in jih je namenil govorjenim dialogom, zaradi česar je njegovo delo v resnici bližje spevoigrki kot operi, Parma pa je uglasbil libreto v celoti, zaradi česar lahko imamo njegovo delo za prvo slovensko opero 19. stoletja – seveda pa to ni edina značilnost, ki Parmovo delo v primerjavi z Ipavčevim pomika bolj v bližino opernega.

Zdi se, da Ipavec sploh ni zares želel posegati po operni formi, o čemer priča tudi pismo Vojtehu Valenti iz leta 1888, v katerem sprašuje:

»Ali ti znabiti veš za katerega pisatelja, ki bi mi napravil libreto za malo opereto, pa ne v smislu navadnih operet, v katerih se nahajajo le komični prizori. [...] Jaz bi rad imel opereto bolj liričnega sadržaja, nekaj iz preprostega slovenskega življenja, prav po domače, toda nekaj plemenitega, kar v srce seže.«⁵¹

Iz Ipavčevega opisa »žanra« je mogoče sklepati, da se je z novim delom skušal odtegniti preprostemu burkaštvu *Tičnika*, da se je zavedal, da je njegova skladateljska moč predvsem v liričnem (samospevi) in da je čutil potrebo, da z novim delom zaigra tudi na nacionalna čustva, hkrati pa žanrska oznaka »opereta« kaže na to, da še ni bil pripravljen za standardno operno formo. Precej tega, kar si je želel Ipavec, je v svojem libretu ponudil Funtek, s to pomembno razliko, da je prek zgodovinske tematike svoj tekst še bolj jasno zasidral v nacionalnem. Osnovna zgodba je povzeta po povesti Ferda Kočvarja (1833–1878) *Mlinarjev*

Janez (1858), ta pa se naslanja na ljudsko pripovedko o plemenitenju Teharčanov. Gre za legendo in ne za resnični zgodovinski dogodek (Teharčani so do plemenitosti prišli na »neplemenit« način, s ponaredkom listine o plemenitosti), toda glavni libretistov namen je bil gotovo ustvariti delo, »ki bo govorilo vsem Slovencem«. ⁵² Sorazmerno dolgo besedilo – šteje 1150 verzov – opisuje dogodke iz 15. stoletja, Funtek pa je vanj večje vpletel tipične »operne« situacije: blagoslov, molitev, prisego, serenado (podoknico), kletev, napitnico, ljubezenski duet in množični, zborovski finale. Libretist pa ni ponudil večjih možnosti za ansambelske prizore, kar je Ipavcu, ki ni bil večč ustvarjanja daljših dramatičnih lokov, najbrž celo ustrezalo, poseben problem pa predstavlja predvsem tretje dejanje, ki je dogajalno izrazito statično ter razpada v niz plesov in zborov, ki so brez kakršne koli dramatične vsebine (razkrinkanje Romarja, prijetje Grofa in njegova odločitev za plemenitenje so se dogodili že v prvih dveh dejanjih, tretje odpira samo prostor za ljudska rajanja).

Ipavec se je novega dela lotil bolj širokopotezno kot *Tičnika*, toda v realizaciji je še vedno ostal v mejah svojih sposobnosti, te pa so bile povezane predvsem z izjemnim občutkom za ustvarjanje liričnih razpoloženj, manj pa z zmožnostjo oblikovanja pravih dramatičnih napetosti in zasukov. Skladatelj se je tega zavedal in je najbrž zato izbral oznako »lirična opera«. Le redko smo tako priča pravim dramskim kontrastom ali suspenzu, čeprav Funtek odpira nekaj možnosti zanj, posebno v prvem dejanju s prihodom Romarja, njegovim razkritjem in nato tudi strahom Marjetice pred skrivnostnim neznancem. Poseben problem predstavlja tudi karakterizacija, saj se zdi, da je skladatelj ob vsaki točki bolj pozoren na njeno melodično oblikovanje kot pa na to, da bi glasbena forma in vsebina razkrili tudi protagonistov karakter: tako Romarjev lik sicer spremlja slovesna, »procesijska« glasba, vendar se popolnoma izgubijo negativni podtoni – Romar je v resnici v funkciji grofovega ogleduha, zatorej ni na njem v resnici nič poduhovljenega –, še bolj nenavadno pa je, da se spevoigra sklene z Romarjevo glasbo, kar je na vsebinski ravni težko razumeti. Podobno je nenavadno karakteriziran celjski grof Urh, ki prepeva pesmi, ki so blizu ljudskemu duhu, s svojo podoknico – točka si je v svojem času priborila veliko priljubljenost⁵³ – pa lahko pri občinstvu vzbudi celo kakšno simpatijo, čeprav so njegovi nameni v resnici precej nečastni: toda bolj kot karakteriziranje in dramatične silnice so skladatelju pomembni melodični vzgibi. To dokazuje tudi uvodna uvertura, ki ni nič

drugače kot v *Tičniku* zasnovana kot potpuri (v njej se oglasijo teme iz prvega zbora, grofove podoknice, kola, grofove arije, ariosa Romarja, dvospeva Jerice in Marjetice, finala prvega dejanja, arije Romarja in finala tretjega dejanja).

Kljub takšnim omejitvam pa je delo doživelo precej pozitiven sprejem, ki se ni ukvarjal z estetskimi vprašanji, temveč predvsem s pomenom, ki ga je imelo delo za utrjevanje slovenskega nacionalnega ponosa. Tako zapisovalec v *Slovenskem narodu* začenja svoje poročilo z vznesenimi besedami »Mi vstajamo!«, s čimer najbrž aludira na znameniti Ipavčev narodno-prebudni moški zbor, ki je nastal nekaj let predtem, nato pa enako ekstatično nadaljuje: »Kamorkoli obrnemo pogled, povsod vidimo veselo vstajenje in krepko, na narodni podlogi osnovano napredovanje. Vse naše javno življenje in delovanje prešinja narodna zavest.« Ipavčevo delo je zanj »izvirna, v narodnem duhu zložena slovenska opera, ki je prav zaradi svojega istega slovenskega značaja uznesla in navdušila mnogobrojno občinstvo«. ⁵⁴

Navduševal je torej »slovenski značaj«, pri čemer bi se dalo razmišljati, ali je v operi zares mogoče odkriti kaj glasbeno-slovensko »substancialnega«, ali je pač kritik opazil podoben ton, kakršen je preveval glasbene točke v čitalnicah in ki se je razlikoval od »tona« v operi, to razliko pa je ocenil kot »slovensko«. Mnogo bolj stvaren je bil skopi poročevalec v *Ljubljanskem zvonu*, ki je pravilno opozoril, da Ipavčevo delo »nikakor ni 'liriška opera', kakor ga je naznanil gledališki list, nego zgolj narodna spevoigra«. ⁵⁵ Toda takšni pomisleki so bili redki, prevladovalo je navdušenje in nacionalni ponos, zato ne čudi, da je bil januarja 1893 po češkem zgledu organiziran celo »gledališki vlak«, ⁵⁶ ki je s Štajerske zainteresirano občinstvo pripeljal na predstavo v Ljubljano. ⁵⁷ Ipavčeve *Teharske plemiče* je tako nujno razumevati v povezavi s sočasnim družbenim in političnim kontekstom, tega pa je močno zaznamovala »težnja po afirmaciji slovenske kulture in prizadevanja za njeno enakopravno umestitev ob bok nemški«, ⁵⁸ zato nas ne more čuditi, da je »slikovit prikaz družbenega vzpona Slovencev v srednjem veku nadvse prijal rodoljubnemu meščanstvu našega 19. stoletja«. ⁵⁹ Navdušenje ob premieri Ipavčevega dela pa je mogoče razumeti tudi v širšem slovanskem nacionalnem okviru – *Teharski plemiči* so si prav po tej liniji prislužili izvedbo tudi v Brnu leta 1895.

Podobni nacionalni okviru bi najbrž določali tudi načrtovani, a nedokončani Ipavčev operni projekt *Sveta vira*, ki ga je pripravljaval v sodelovanju z libretistom

Davorinom Trstenjakom (1817–1890). Ta bi snovno posegel v dobo »zgodnje-srednjeveških spopadov med pogani in kristjani«⁶⁰ in bi podobno kot *Teharski plemiči* nagovarjal slovensko nacionalno »prazgodovino«.

Nekoliko drugače kot Ipavec se je Funtkovega libretoa lotil Viktor Parma (1858–1924), ki je sicer kot mladenič s solibretistično pomočjo očeta svoje glasbeno-gledališke sposobnosti preizkušal že konec 70. let z opereto *Lizika*,⁶¹ ko je na Dunaju še študiral pravo in obenem obiskoval Brucknerjeva teoretična predavanja ter številne operne predstave, med katerimi je morala dati pomembne impulze predvsem izvedba Mascagnijeve opere *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) leta 1891. Parmo je gotovo podobno kot Ipavca gnala želja po nacionalni operi, a obenem tudi motivacija, da ustvari prvo »pravo« slovensko opero, kar mu je vsaj na formalni ravni gotovo uspelo. Tako se zdi Parmov *Urh, grof celjski* (delo je bilo dokončano leta 1893, *Dramatično društvo* pa ga je izvedlo 15. 2. 1895) – skladatelj je namenoma izbral drug naslov kot Ipavec, da je že na ta način poudaril razliko med obema deloma – bistveno bolj kot *Teharski plemiči* zavezan tujim opernim zgledom, predvsem italijanskim. Če pri Ipavcu pogosto prevladuje občutek, da je svoje točke domislil kot samospeve, pa Parma skoraj vse točke napolni z željo po razpeti pevnosti, v kateri je skrito tudi nekaj želje po predstavljanju pevskih glasov (sodeč po vokalnih linijah, se je Ipavec očitno zavedal, da piše za omejeno sposobne vokaliste). Harmonija ostaja podobno kot pri Ipavcu izjemno enostavna, mestoma zavezana skoraj izključno glavnim stopnjam, toda melodično linijo poskuša skladatelj pogosto stopnjevati proti ekstatičnemu ali vsaj ostajati zavezan nekakšni italijanski pevnosti skladkobnosti. V glasbeni strukturi je Parma malenkost bolj kompleksen kot Ipavec, pa vendarle tudi podobno epizoden in manj uspešen pri ustvarjanju dramatičnih lokov, le da Parmove »epizode« niso samospevni nizi kot pri Ipavcu, temveč zaporedje melodičnih nastavkov, ki se mestoma stopnjujejo v tempu, harmonsko pa se na dramatičnih mestih znova in znova zaustavljajo na zmanjšanem akordu. Brez dvoma pomeni Parmovo delo pomemben korak naprej, korak v operno, pri čemer seveda ostajata odprti vprašanji navdahnjenosti melodične invencije in širine obrtnega znanja. Prav iz naslova opernega »pionirstva« bi veljalo operi *Urh, grof celjski* nameniti v muzikološki literaturi več pozornosti, seveda pa so bile izrazito pozitivne sočasne kritike še vse preveč vpete v nacionalno prebujenje in tako zavezane veliko bolj političnim kot

pa estetskim kriterijem, kar nenazadnje potrjujejo sklepne misli Frana Göstla v tržaškem *Slovenskem svetu*:

»Moja misel je torej: strokovnjaška sodba je Parmovi operi jako prijazna, priznalna, laskava; zakaj ne bi skušali, pridobiti si tudi nemških odrov? Zakaj ne bi dokazali uprav Nemcem, da nismo tako neizobražen, inferijoren narod, temveč da imamo popolno pravo do vpoštevanja, da smo, primerno svojemu malemu številu, glede prosvete in omike enakopravni? Po tem tudi ne bo toliko nasprotovanja proti našim političkim težnjam.«⁶²

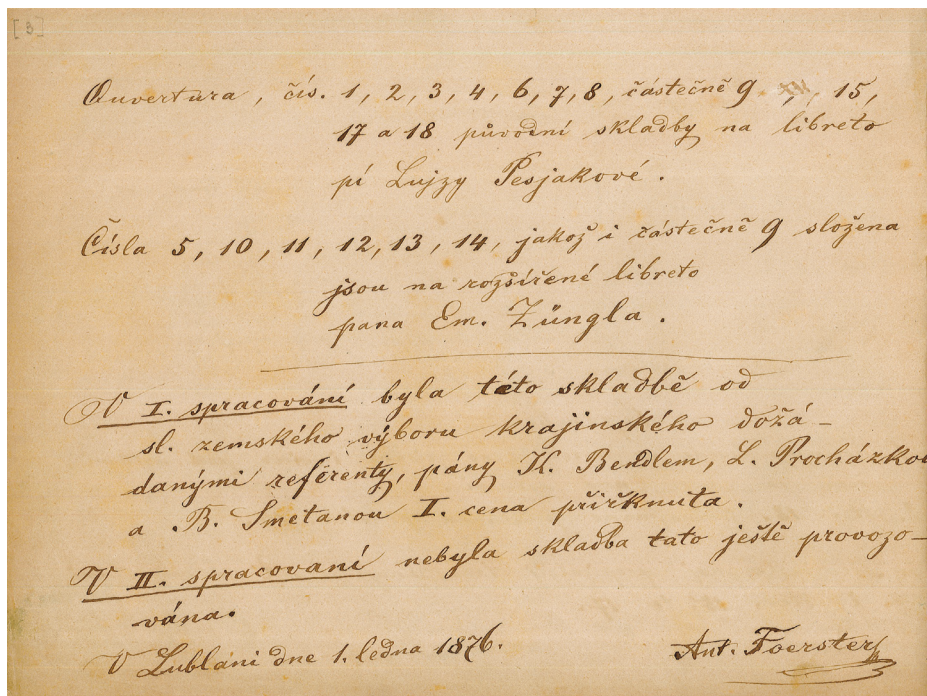
Iz zapisa je razvidna tekmovalnost z nemškim življenjem, želja po nacionalnem dokazovanju, manjkajo pa avtonomistična estetska vprašanja.

Povsem drugačni problemi spremljajo Foersterjevega *Gorenjskega slavčka*, delo, ki se ga je pogosto skušalo razumeti v luči slovenske nacionalne opere (v prid slednjemu govori tudi dejstvo, da gre za največkrat izvajano slovensko operno delo).⁶³ Zato se velja ob njem spopasti s tem sila zapletenim pojmom, za katerega se zdi, da zanj ne obstaja enotna definicija, kar poudarja že Carl Dahlhaus, ki obenem še izpostavlja, da pri označevanju oper kot nacionalnih nimajo odločilne vloge substancialni (vsebinsko-glasbeni) elementi, temveč politični, sociološki in psihološki faktorji – nacionalna opera je tako recepcijski termin.⁶⁴ Pri izpostavljanju značilnosti nacionalnih oper se izkaže, da za njeno določevanje niso pomembni nacionalno poreklo skladatelja (hrvaški nacionalni operni skladatelj Ivan pl. Zajc se je rodil kot Giovanni von Zaytz, študiral je na milanskem konservatoriju in imel pred prihodom v Zagreb na Dunaju uspešno kariero operetnega skladatelja),⁶⁵ vprašanja tipičnega nacionalnega sloga (M. I. Glinka kot avtor ruske nacionalne opere se opre na italijanske zglede, češki nacionalni operni skladatelj B. Smetana pa, vsaj v *Daliborju*, prevzame Wagnerjevo tehniko), žanr opere (nacionalna opera je lahko komična ali tragična) in vsebina libreta (zgodovinske snovi, pravljicne opere, vaške slike). Tako ostaja ena od ne-navadnih značilnosti prav ta, da se je nacionalno hranilo iz zelo hibridnih virov⁶⁶ – prav to »določilo« pa je tudi tisto, po katerem bi *Slavčka* še najlažje razumeli kot nacionalno opero: Foerster je bil po rodu Čeh, libreto Luize Pesjakove bi lahko razumeli kot vaško sliko, žanrsko gre za opereto, slogovno pa gre vsaj v prvi verziji za mešanico čeških zgledov z nekaj slovenskimi folklornimi vplivi,

medtem ko operna verzija skuša prevzemati celo nekaj vplivov glasbene drame, o čemer govori tudi skladatelj sam, ko navaja, da je Wagner z združevanjem umetnosti opero »dvignil do vrhunca« in da je sam »‘Gorenjskega slavčka’ že komponiral v novem genreu.«⁶⁷

Foerster je svojega *Gorenjskega slavčka* leta 1871 zasnoval kot opereto, s katero se je prijavil na natečaj *Dramatičnega društva* in zmagal. Skladatelj sam je povedal, da je bil v času komponiranja »tako preobložen z delom, da je pisal pred kosilom, po kosilu in popoldne v kavarni pri kavi.«⁶⁸ Ob uprizoritvi leta 1872 je »lirična opereta« štela uverturo in dvanajst točk.⁶⁹ Partitura prvotne verzije se ni ohranila, zato je mogoče o njej sklepati le iz natančnih kritiških zapisov in njihovih primerjav s poznejšimi predelavami. Poročevalec v *Laibacher Zeitung* tako navaja, da je opereta »pisana v južnoslovanskem žanru, prepleta čisto slovanske z italijanskimi motivi in je pravilno inštrumentirana«, ter dodaja »da je glasbeni del v odnosu do mršave vsebine in glede na karakterje previsoko postavljen«,⁷⁰ nekaj pripomb pa je namenil tudi libretu.

Takšna oblika dela je morala biti ne glede na pomisleke o libretu sorazmerno uspešna in najbrž se je zato Foerster lotil predelave, s katero se je želel približati zasnovi slovenske nacionalne opere. V ta namen se je odločil za operno formo, torej za uglasbitev govornjenih dialogov in posledično nujne spremembe v libretu, opero pa je tudi bolj na gosto posul z vrivki slovenske ljudske glasbe. Zaradi nepopolno ohranjenega in neraziskanega notnega materiala obstaja sicer precej nejasnosti, kakšni so bili sicer tako prvotni kot končni skladateljevi nameni. Doslej znana dejstva so, da je dal Foerster libreto Pesjakove v priredbo Emanuelu Zünglu (1840–1894), praškemu dramatik, prevajalcu in libretistu, ki je med drugim napisal libreto za Smetanovo opero *Dvě vdovy* (*Dve vdovi*, 1874) in prevedel opero *Prodaná nevěsta* (*Prodana nevesta*) v nemščino, slovensko verzijo pa je nato pripravil in uredil Engelbert Gangl (1873–1950). Novo verzijo je skladatelj označil za »lirično-komično opero v dveh dejanjih«, toda ko je *Glasbena matica* leta 1901 izdala klavirski izvleček opere, je bila opera razdeljena na tri dejanja, ponovne spremembe pa so razvidne tudi iz libreta, ki je bil natisnjen leta 1922. Še dodatne težave predstavlja delno ohranjena partitura, hranjena v ljubljanski glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice*, na kateri so na prvi strani, ob naštetih točkah (zdaj naj bi jih bilo 18 – gl. sliko 9.1), že jasne označbe, pri katerih je v libreto posegel Züngl, na koncu strani pa je mogoče odkriti tudi



SLIKA 9.1 Notranja stran fragmentarno ohranjene partiture Gorenjskega slavčka z označbo avtorstva libreta in datumom 1. leden [januar] 1876. (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

datum »1. leden 1876«, kar bi sicer pomenilo, da je Foerster o predelavi operete v opero razmišljal že dvajset let poprej, kot smo dolgo mislili.⁷¹

Nekaj odgovorov daje partitura, ki sta jo leta 1984 v arhivu ljubljanske Opere odkrila Henrik Neubauer in Lovrenc Arnič. Očitno gre za partituro operne verzije iz leta 1896, kar potrjuje primerjava s klavirskim izvlečkom. Na prvi strani je sicer še označba, da gre za opero v dveh dejanjih, toda v partituri je nato prvo dejanje že razdeljeno na dve dejanji. Takšno spremembo je mogoče razvozlati iz kritik izvedb leta 1896, saj je skladatelj očitno še pred prvo reprizo prvo dejanje razdelil na dve dejanji, zaključno dejanje pa nekoliko skrajšal.⁷² Toda ta partitura vzbuja še več vprašanj, kako razumeti fragmentarno ohranjeno partituro iz glasbene zbirke *Narodne in univerzitetne knjižnice*, ki šteje 18 točk, medtem ko jih je opereta štela 12, končna verzija pa ukinja razdelitev na točke in jo nadomešča

Allegretto non troppo.

Flauto.

Oboe I.

Clarinetto I. C.

" I. C.

Fagotto I.

Tromba I. F.

" I. F.

Corni in F.

Tromb. I. & II.

Violino I.

" I.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Minka.

Franjo.

Piano.

SLIKA 9.2 Prečrtana številka 4 znotraj 4. prizora 1. dela *Gorenjskega slavčka*, ki daje vedeti, da je skladatelj točko prevzel iz starejše verzije opere, 1876. (*Društvo slovenskih skladateljev*).

s prizori (v klavirskem izvlečku je 21 prizorov). Leta 1984 najdena partitura je očitno zlepljena iz »nove« plasti in delov starejše verzije, in sicer verzije iz leta 1876, saj je ob začetkih nekaterih prizorov še vidna številka »stare« verzije (gl. sliko 9.2), o »dvojnosti« pa priča tudi kakovost papirja in številna mesta, na katerih

je nad slovenskim besedilom zapisana češka varianta (gre za Zünglovo besedilo), vendar pa lahko tak prevod sredi stavka ponikne in se sredi stavka nekaj strani pozneje vrne, kar dodatno priča o tem, da je ohranjena partitura (trenutno jo hranijo v *Društvu slovenskih skladateljev*) sestavljena kot »lepljenka«, kar je bil očitno Foersterjev način dela in razmišljanja – podobno je »sestavljena« tudi skladateljeva druga opera, *Dom in rod*.

Foerster je pri razširjanju operete (1871) v opero in nato tudi prve operne verzije (1876) v drugo (1895) ohranil vseh prvotnih 12 oz. 18 točk, ki jih je integriral v širšo prekomponirano operno zasnovo. Zato je operna varianta nenavadno neuravnotežena: v niz prekomponiranih dialogov in krajših arioznih izmikov, ki se žele v svoji ambiciozni zasnovi jasno izmakniti zvezam z lažjim žanrom in s katerimi želi skladatelj doseči občutek, da »vsaka oseba govori tako, kot ji pristoji«⁷³ (zanimiv primer tega je nekaj ponavljajočih se motivičnih drobcev, ki spremljajo Krčmarjeve nastope), so vključene prvotne operetno-igrive točke, heterogenost pa samo še poglobljajo nacionalno-ljudske scene, kot je veliki zborovski uvod v 3. dejanje z nizom slovenskih ljudskih napevov. Že Matija Bravničar je smiselno zapisal, da je »pri predelavi iz operetne oblike v operno leta 1896 skladatelj oblekel prozo v glasbeni recitativ s preludirajočo glasbo orgelskega značaja in s tem razbil stilno enotnost prvotne zasnove.«⁷⁴ Izvornim šaljivim podtonom, deloma pomešanim z nekaj »domačijske« nostalgije, je skladatelj očitno hotel dodati bolj »resno«, socialno noto – Minka bi morala domovino zapustiti zaradi nevdržnih socialnih pogojev⁷⁵ – in nacionalne poudarke, pri čemer, kot je to smiselno spoznal Vlado Kotnik,

»provincialno kranjsko flirtanje s pariškim kozmopolitizmom lahko [...] razumemo tudi kot retrogradni lokalni obračun s preteklo dolgotrajno habsburško dominacijo. Izdatna naslonitev na sicer geografsko in zgodovinsko bolj oddaljeno francosko kulturo in pomenljivo umanjkanje jasne reference na cesarski Dunaj ali prisotnost nemške kulture je bilo artistično utelešenje zgodovinskih pretenzij tedanjih slovenskih intelektualnih elit, da oblikujejo avtonomno slovensko tradicijo in jo odmaknejo od avstrijskih oz. nemških vplivov.«⁷⁶

Prav zaradi takšnih neskladij je bila recepcija operne variante vpeta v mučne predelave, ki so po eni strani poudarjale izstopajoč nacionalni status

Foersterjevega dela, obenem pa so tiho priznavale operno-dramaturške omejitve dela, za katerega se je povrhu vsega zdelo, da ne izraža v zadostni meri nacionalne substance, saj so predelave kot po pravilu dodajale »nacionalne« točke, torej ljudske napeve. Če je kritik Julius pl. Ohm Januschowsky še lucidno spoznal, da Foerster v svoji operi ponuja dovolj možnosti »za nabiranje dišečih rož, a se hkrati izogiba vzpenjanju na višave, ki bi stale v nasprotju z dogajanjem in da hkrati ne zamudi priložnosti, da se ne bi izkazal kot mojster kontrapunkta, kadar je to potrebno«,⁷⁷ so poznejši predelovalci do konca izmaličili prav to krhko ravnotežje. Tako sta Karel Jeraj (1874–1951) in Osip Šest (1893–1962) začutila dramaturško in glasbeno neučinkovita mesta, zato sta leta 1922 spremenila zaključke dejanj, vlogo Ninon sta zaupala koloraturnemu sopranu (prej mezzosopran), namesto Minkine arije (v opereti št. 4), ki ga je imel ob prvi verziji kritik *Laibacher Zeitung* še za vrhunec dela,⁷⁸ vložila ljudsko pesem *Goreči ogenj brez plamena*. Podobno visoko oceno bi si zaslužila točka tudi v operni verziji (v klavirskem izvlečku jo najdemo kot tretji del tretjega prizora po recitativu ter duetu Krčmarja in Chansonetta). Morda v tej nenavadni menjavi, ki se je obdržala vse do današnjih dni, odmeva občutek dramaturške nelogičnosti – kmečko dekle Minka ne more prepevati razvite arije, temveč naj tujca navduši z lepo zapetim ljudskim napevom –, toda še bolj se zdi, da so prirejevalci skušali vsako najmanjšo priložnost izkoristiti za dodajanje ljudskega gradiva.

Kljub »uspešni« priredbi – gotovo je navdušila številne poslušalce, čeprav močno maliči Foersterjev izvirnik – so potrebo po spremembah čutili tudi pozneje. Tako se je partiture kar dvakrat lotil Mirko Polič (1890–1951): najprej leta 1929 in nato v povezavi z Josipom Vidmarjem (1895–1992), ki je spreminjal libreto, tudi leta 1937. Najbolj je razkrivala slovenske »mokre sanje« po »pravi« nacionalni operi prav slednja varianta – iz »lirično komične opere klasično romantičnega značaja« je tako po Ukmarjevem mnenju nastala »pompozna, velika nacionalna opera«,⁷⁹ še veliko bolj slikovit in direkten pa je bil v svojem kritičnem zapisu Fran Govekar: »Foerster in Pesjakova sta bila postavila pred nas v skromni, a lirični narodni majoliki srčkan gorenjski pušlec z roženkravtom, naglji in rožmarinom, Polič in Vidmar pa v paradni vazi poleg naših poljskih rožic pompozni buke dragocenih, tudi tujerodnih svetk«. ⁸⁰ Toda tudi upravičena kritična spoznanja niso zaustavila stampeda priredb, ki so zaznamovale tudi predstave po drugi svetovni vojni vse do zadnje (2012/13, režija Vito Taufer), ki

je sicer skušala dekonstruirati prav nacionalno esenco opere, a je hkrati ostala zavezana praktično vsem poznejšim vrivkom in maličenjem, v katerih odmeva predvsem neskončna želja po slovenski nacionalni operi, ki pa je očitno ni oz. je v večnem »iskanju« in prirejanju.

Še najbolj bi o *Slavčku* kot nacionalni operi pričali vplivi, ki jih je imelo skladateljevo delo na poznejše operne ali skladateljske rodove. V tem pogledu je precej nenavadna predvsem primerjava med melodično zasnovo Franjeve arije »Veselje in radost« (v opereti št. 1, v operi 3. prizor), ki ji je v melodičnem pogledu (»gorato« vzdigovanje in spuščanje) precej podoben znan moški zbor »Oj, Triglav, moj dom« (napisan 1896, izdan 1900 v *Slovenski pesmarici II*) Jakoba Aljaža (1845–1927). Podobnost še bolj bije v oči, ker besedilo v obeh primerih v središče postavlja Triglav kot simbol domovine, vendar pa ni mogoče dokončno potrditi, ali gre za Aljaževo aluzijo na Foersterjevo delo ali za slučajno motivično podobnost.

Ve - se lje in ra - dost, do - ma sem do - ma!

Oj, Tri - glav, moj dom, ka - ko si kra-san

GLASBENO PONA ZORILO 9.1 Primerjava melodične linije Franjeve arije »Veselje in radost« iz Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* in moškega zbora »Oj, Triglav, moj dom« J. Aljaža.

Zanimivo je, da je tudi drugo Foersterjevo opero zaznamovalo podobno spreminjanje žanra in oblike. Leta 1890 je namreč napisal scensko glasbo za »igrokaz« *Materin blagoslov ali Nova Chonchon* Gustava Lemoina (1802–1885), v slovenščino ga je prevedel Josip Cimperman (1847–1873); na slovenskih odrih je bila igra uprizorjena najprej leta 1876 z glasbo A. Stöckla in nato leta 1891 s Foersterjevo »opremo«, na podlagi katerega sta na začetku 20. let sodni svetnik dr. Fran Mohorič (1866–1928) in zdravnik primarij dr. Fran Göstl (1865–1945) ustvarila operni libreto z naslovom *Dom in rod*. Skladatelj, star že več kot 80 let,

je prekomponirano operno formo tako zopet ustvaril na ta način, da je v celoto umestil že prej obstoječe točke iz scenske glasbe, zaradi česar smo priča podobni nehomogenosti kot v *Slavčku*. Nenavadni postopek dela izkazuje tudi klavirski izvleček in partitura. Prvi nosi datum »avgust 1921« in je nastal pred partituro (na tej je datum: Novo Mesto, 19. 2. 1923), v njem pa niso zaobjete točke iz scenske glasbe, temveč le naznačene s številkami, kar pomeni, da je skladatelj le dokonponiral »okolico« posameznih točk, nato pa celoto orkestriral. Opera ni bila nikoli izvedena, pri čemer je »strah« gledališč mogoče razumeti. Vsebina podobno kot *Slavček* v ospredje postavlja problem socialnega izgnanstva (najbrž je slednje osebno zadevalo skladatelja, ki je sam odšel iz rodne Češke s trebuhom za kruhom), toda »domačijski« milje se tokrat križa s pobožnjakarskim tonom in velikopernim svetom pariške markize. Oblikovno skladba razpada v dolge nize ariosov, ki zelo redko preidejo v res prave dramatične recitative, takšna struktura pa je tem bolj problematična, ker so v melodičnem pogledu pevske partije izrazito kratkosapne in melodično neinventivne. Skladatelj sam je takšno formo ponovno skušal opravičiti s poskusom, da bi vsakega protagonista glasbeno določil s posebnim »tonom«, na kar opozarja skladateljev zapis v klavirskim izvlečku: »Recitovanje mnogih stavkov na enem tonu iste harmonije – češ, da gre hitreje – je zamenjeno z melodičnimi značilnimi izrazi; na nekatere posebno značilne opozarja rudeča črtica.« Toda takšni kratki melodični vzgibi so tako neizraziti, da si jih je nemogoče zapomniti in z njimi povezati specifični karakter, protagonista ali situacijo.

Prav gotovo je s svojima operama *Kres* in *Nabor* skušal ustvariti nacionalno opero tudi Fran Gerbič (1840–1917), vendar brez vidnega uspeha: opera *Kres* je ostala do danes neuprizorjena, opera *Nabor* pa ni doživela uspeha ne pri občinstvu ne pri kritiki. Gerbič je bil kot pravi evropski popotnik (kot tenorist je imel dovolj uspešno kariero, ki ga je vodila v Prago, Zagreb, Ulm in Lvov) zavezan številnim evropskim opernim zgledom (tudi njegov repertoar vlog je bil zelo širok, saj je obsegal dela Mozarta, Beethovna, Bellinija, Donizettija, Flotowa, Gounoda, Rossinija, Halévyja, Meyerbeerja, Verdija in Wagnerja),⁸¹ ki v njegov operni opus vdirajo vse preveč v obliki šabloniziranih modelov. Takšen široko sprejemajoč odnos do evropske operne tradicije preveva tudi avtorjev poizkus avtobiografije, v katerem med skladatelji, ki so nanj naredili pomemben vtis, našteva precej raznolika imena: poleg Beethovna, Chopina, Dvořáka in Smetane

tudi Wagnerja, ki ga med opernimi skladatelji postavlja na prvo mesto in dodaja: »njegovi smeri [...] sem z vso dušo vdan [...] zavoljo globoke dramatičnosti«. ⁸² Wagnerja ima za pomembnega opernega reformatorja, sam pa se popolnoma strinja z njegovimi načeli. ⁸³ Toda v obeh operah je mogoče odkriti precej manj Wagnerjevih impulzov, kot bi lahko sklepali po emfatičnih zapisih v avtobiografiji, a zato toliko več vplivov slovanskih skladateljev. V odsotnosti pravega dramatičnega dogajanja ter poudarku na zborovskem in orkestrskem stavku se zdi opera *Kres* veliko bližje kakšni od oper ruskih skladateljev, predvsem operam Nikolaja Rimskega Korsakova.

Opero *Kres* je Gerbič ustvarjal med letoma 1893 in 1896 na podlagi lastnega libreta, ⁸⁴ ki na ozadju ljudskega praznika, kresovanja, prinaša tipičen operni ljubezenski trikotnik. Vendar pa kresovanje še zdaleč ne služi le kot izhodišče za nacionalno-ljudsko lokalno barvo, temveč se vse bolj seli v središče opere, ki tako postaja izrazito nedramatično, dogajanje pa je skrčeno na nekaj gest v finalu prvega in drugega dejanja. Kot je to spoznal že Jože Sivec, bega skladateljeva žanrska oznaka »romantična dramatična opera« ⁸⁵ – če je z motiviko kresa in ljudskega verovanja v čarobne moči kresovanja še mogoče povezovati pridevek »romantična«, pa postaja toliko bolj vprašljiv dostavek »dramatična«. Tega je mogoče v manjši meri pripisati le tretjemu dejanju, v katerem smo vendarle priča dramatičnemu soočenju treh glavnih protagonistov in tudi hitri razrešitvi precej umetnega zapleta, smrti negativne protagonistke.

Osnovna težava opere je torej povezana z njeno nedramatičnostjo – skladatelj se najbolj posveča glasbenemu slikanju kresovanja, plesom in ljudskim zborom. Tako tudi na glasbeni ravni prevladujejo periodično oblikovani nizi enostavnih melodičnih domislekov (partitura ni členjena v točke, vendar bi te brez težav zarisali), ki so sicer bujno orkestrirani, vendar nikoli zares do kraja simfonično razviti, formalno in harmonsko oblikovanje pa pogosto ostaja banalno enostavno, kar gre verjetno povezovati s skladateljevo željo po ustvarjanju nacionalne, širšemu občinstvu dostopne opere. To velja tudi za nekaj spominskih motivov (izstopa predvsem motiv, ki bi ga bilo mogoče poimenovati kot skrivnost kresne noči – gl. glasbeno ponazorilo 9.2), ki se v operi ponavljajo, vendar so namenjeni bolj vsebinskim reminiscencam kot stopnjevanju dramatičnega dogajanja. Več invencije je pokazal skladatelj v liričnih točkah, ki pa zaradi nekontrastne okolice tudi obvisijo v zraku.

GLASBENO PONAZORILO 9.2 Motiv skrivnosti kresne noči iz opere *Kres*.

Čeprav je druga skladateljeva opera *Nabor* nastajala dve desetletji pozneje (1911–1913), vsebuje podobne hibe, predvsem nedramatičnost. V tem primeru je skladatelju pri izdelovanju libreta pomagal kar sin Hugo (osnovo predstavlja sinova novela). Gerbič se je sicer na zunanji ravni odpovedal decidirani nacionalni tematiki – zgodba nosi tragične poteze, v svojem končnem razpletu, ko glavna ženska protagonistka posreduje med dvema moškima, pa je precej šablonska (zelo podoben konec prinaša na primer Parmova *Ksenija*),⁸⁶ močni so protivojni in tudi socialni podtoni – a se hkrati ni mogel odpovedati vdorom ljudske tematike (zbor »Regiment po cesti gre« in »Stoji, stoji tam lipica«). Formalno skuša Gerbič še bolj kot v *Kresu* zabrisati strukturo točk, a te mestoma še zmeraj predirajo prekomponirano celoto. Prevladujejo sicer ariozna mesta, v katerih se ni mogoče izogniti oceni, da imamo opravka z zelo neinspiriranim melodičnim in harmonskim stavkom. Podobno kot v prvi operi srečamo velike slike (*tableaux*), ki pogosto za celotno dramatično dogajanje nimajo večjega pomena in samo obtežujejo dejanje. Vse to je spoznala že kritika ob krstni uprizoritvi leta 1925 (dirigentsko jo je pripravil Marij Kogoj), ko je zapisala, da je opera »delo brez umetnostnih vrednot«.⁸⁷

9.5 OD NACIONALNE OPERE H GLASBENI DRAMI

Veliko več občutka za dramatično in operno kot Gerbič je gotovo imel Viktor Parma, ki je v obravnavanem obdobju napisal tudi največ glasbeno-gledaliških del, ki predstavljajo, drugače kot pri Gerbiču ali Foersterju, osrednji skladateljev opus. Skladateljev operni prvenec, opera *Urh, grof celjski*, je še močno zasidrana v italijanskih romantičnih zgledih, z naslednjim delom, opero *Ksenija* (1896), pa se kažejo že tudi prvi znaki verizma. Tako Fran Göstl, skupaj z Antonom Funtkom

soavtor libreta, navaja, da naj bi skladatelja močno zaznamovala Mascagnijeva *Cavalleria rusticana* (*Kmečka čast*) in je iskal primerno snov za enodejanko,⁸⁸ torej operno formo, ki je po Mascagniju in R. Leoncavallu (*I Pagliacci* [*Glumači*], 1892) v tem času postala izrazito modna. Dogajanje je postavljeno v srednji vek, zaradi bojzani pred cenzuro pa je prizorišče pravoslavni samostan, kar je skladatelja tudi gnalo k temu, da je skušal glasbo pravoslavnega bogoslužja spoznati iz prve roke,⁸⁹ kar je razvidno iz lestvične zabarvanosti uvodnega zbora menihov.

Opera je razdeljena na šest točk, ki pa so še nadalje členjene (tako so na primer v prvi točki združeni uvod, zbor in arija, v drugi pa scena, tercet in arijeta), kar že kaže na težnjo po oblikovanju daljših, dramatično zaokroženih scen, podoben premik iz šablon forme *opera seria* pa kaže tudi strukturiranost arij, ki se izmika značilni dvojnosti med *cantabile* in *cabaletta*, kar kaže, da se je Parma že zgledoval po poznejšem Verdijevem opusu in delih veristov. Slednje je razvidno tudi iz orkestrskega Intermezza, s katerim skladatelj po zgledu drugih veristov upočasnjuje dogajanje tik pred njegovim viškom in razpletom. Bolj dramatično zasnovano prinaša tudi orkestrski uvod, v katerem skladatelj eksponira jednat, usodnostni motiv simfoničnih kakovosti, ki se v operi na dramatično pomembnih mestih še večkrat ponovi. Melodika točk, sicer spevnih in vokalno učinkovitih, je večinoma izjemno preprosta, v harmonskih obratih celo »podhranjena«. Prav kombinacija bolj premišljene, dramatične operne forme in enostavne melodike je morala prijati občinstvu, kar potrjujejo tudi kritike. Najbolj priljubljena točka je postal Intermezzo, ki se je moral na željo poslušalcev že na krstni izvedbi ponavljati, kritik *Slovenke* pa ga je postavil celo nad podobni Intermezzo iz *Kmečke časti*,⁹⁰ medtem ko je zapisovalec *Slovenskega naroda* že opazil, da je »kaka melodija prelahka za vsebino, ki je tragična«.⁹¹

Pomemben korak naprej v čiščenju operne forme pomeni naslednja Parmova operna enodejanka *Stara pesem* (1897). Visoke skladateljeve ambicije kaže dejstvo, da je libreto naročil pri Guidu Menasciju, solibretistu Mascagnijeve *Kmečke časti* in libretistu dveh drugih Mascagnijevih del in opere Umberta Giordana. Snovno se je Menasci oprl na Heinejevo »Staro pesem« iz cikla *Neuer Frühling* (*Nova pomlad*) in tako ustvaril libreto, ki je že izvorno zaznamovan predvsem z lirično noto in nima večjih dramatičnih poudarkov. Jože Sivec je prepričan, da je tako Parma dobil za drag denar slab libreto,⁹² medtem ko Igor Grdina in Mitja Spreizer krivdo valita na prevod Ivana Cankarja, ki naj bi bilo

»eno njegovih najslabših in najmanj skrbnih del«,⁹³ umanjkanje dramatskih zasukov pa naj bi razumeli kot postopno umikanje naturalizma, na mesto katerega je stopal simbolizem. Skladatelj je komponiral kar direktno italijanski libreto, medtem ko si je Cankar pri prevodu pomagal s hrvaško verzijo Augusta Harambašića (1861–1911), kar je gotovo botrovalo določenim vsebinskim zdrsom.

Žanrsko je skladatelj svoje delo poimenoval kot »dramatična romanca« in s tem naznačil novo formo oz. njeno iskanje. Tudi zato se zdi, da se v delo steka več raznorodnih vplivov, kar je opazil tudi kritik časnika *Slovenski list*, ki je Parma označil za eklektika.⁹⁴ Poleg simbolizma libreta je razpoznavni željo po ukinitvi točk, homogenizaciji glasbenega materiala prek tematike »Stare pesmi«, ki ločuje tri prizore, verističen čustveni zanos, ki sicer ni pripet na dramatične geste; s »hlačno« vlogo paža posega skladatelj po starejših opernih konvencijah (mlad moški kot ženski glas), značilni pa so tudi premik proti transcendentalnemu osrediščenju zgodbe, ki v obrisih spominja celo na *Tristana in Izoldo* (v obeh primerih gre za prešuštnika, kralj je prevaran med lovskim pohodom – sliši se donenje lovskih rogov, ljubimca družno umreta). Dovolj izvirna se zdi ideja z okvirnim »pripovedovalcem« – pred vsakim dejanjem se oglasi ena kitica Heinejeve »Stare pesmi«, ki jo poje glas za odrom, s čimer se skuša vzpostavljati značilna Heinejeva lirična distanca. Prav takšen okvir zagotavlja tudi glasbeno homogenost celote, pa vendar bi bilo mogoče iz navidez prekomponiranega gradiva jasno izluščiti tudi posamezne »točke«, ki le še poudarjajo prevladujočo statičnost in nagnjenost h kreiranju opernih slik (*tableaux*).

Morda si je Parma prav zaradi slabega uspeha svojega tretjega opernega dela⁹⁵ v nadaljevanju kariere skladateljsko slavo skušal priboriti z operetami, z lažjim žanrom, ki je bil prav takrat na svojem zmagovitem pohodu po provincialnih gledališčih. Zanimivo je, da je imel Parma največ uspeha s svojo prvo opereto, *Caričine Amazonke* (1902), ki so jo po prvi izvedbi leta 1903 izvajali še v Trstu, Pragi, Zagrebu, Osijeku, Plznu in Brnu. Libreto, katerega avtor je A. D. Borum (gre za psevdonim poljskega libretista Antona Dollecza), je podobno kot v naslednjih Parmovih operetah napisan v nemškem jeziku, snov pa prinaša predokus poizkusov feminizma, ki seveda v tem času deluje še neresno, torej »operetno«. V uverturi in 18 točkah je Parmov glasbeni jezik tekoč, pogosto tudi melodično sočen, vendar vseeno šabloniziran do te mere, da se izgublajo pravi kontrasti med posameznimi napevi, s tem pa tudi dramatični lok. A kljub tem omejitvam je delu

mogoče priznati status »največje in najučinkovitejše domače operete«,⁹⁶ ki je bila gotovo »boljša od mnogih drugih, že udomačenih nemških operet«.⁹⁷

Uspeha *Amaconk* pa Parma z naslednjimi operetami, izvedenimi premierno v Zagrebu, ni več dosegel. O *Lukavem služniku* (*Nečak*, 1907, libreto Friedrich E. Hirsch) je kritik zapisal, da je za nekaj lepih melodij treba poslušati »cele metre največje budalosti«,⁹⁸ s čimer je najbrž meril na neverjetno zgodbo preoblačen in zmešnjav. Podobno »nesrečno« roko je imel Parma tudi pri izbiri libreta za opereto *Venerin hram*, ki je bila na zahtevo cenzure preimenovana v *Apolonov hram* (glavno prizorišče dogajanja je v resnici javna hiša, kar je bilo občinstvu najbrž hkrati pohujšljivo in omamno žgečkljivo, kar je gotovo tudi ena od značilnih dihotomij dunajske operete – podobno se v javni hiši sklene tudi Lehárjeva *Die lustige Witwe* [*Vesela vdova*]).⁹⁹ Še skoraj bolj nedognan libreto in sila zamotan siže pa bremeni tudi neizvedeno opereto *Ženin v zagati* (*Der Bräutigam in der Klemme*, 1917, libreto Arnošt Grund), kar je toliko večja škoda, ker se v tem delu skladatelj še bolj odločno kot v *Venerinem hramu*, kjer se prevlada valčkov že umika raznorodnosti drugih plesnih oblik, skuša izogibati šablonam lahkega žanra. Tako postaja melodika bolj izvirna, posamezne točke so sestavljene iz več delov, v katerih se pevski odseki izmenjujejo s plesom in melodramo, kar pripomore k večji razgibanosti – točke se torej »že razpirajo in težijo k medsebojnemu povezovanju«.¹⁰⁰ Večji delež je namenjen zboru in ansamblom, bolj razviti so recitativ, vloga orkestra je samostojnejša, kar pomeni, da instrumentalni del ni le v službi spremljanja in podvajanja vokalnih partov.

Zanimivo je, da se skladatelj nikoli ni posebej trudil, da bi opereto, ki želi biti s svojim ameriškim miljejem – ta sicer ni »ujet« glasbeno – izrazito modna, uprizorili, kar najbrž lahko povezujemo z dejstvom, da je prav v času zaključevanja *Ženina* pričel s pisanjem svoje zadnje dokončane opere *Zlatorog* (1917–1919), ki jo lahko razumemo kot nekakšno vsoto in povzetek vseh skladateljevih umetniških stremljenj. O resnosti skladateljevih namenov v zvezi z *Zlatorogom*, ki naj bi ga zaposloval desetletja,¹⁰¹ priča tudi dolgo iskanje primernega libretista – sprva je mislil na »dunajskega prijatelja«, nato sta se preizkusila še časnikar Emil Vodeb (1880–1921) ter ljubiteljski jezikoslovec in publicist Davorin Žunkovič (1858–1940), dokler ni skladatelj naloge zaupal dunajskemu svetniku na ministrstvu za delo, pisatelju Richardu Brauerju (libreto je nato v slovenščino prevedel Cvetko Golar [1879–1965]).¹⁰²

Parmov *Zlatorog* gotovo predstavlja poizkus vzpostavitve velikega slovenskega opernega dela in hkrati obračun z vsemi sočasnimi evropskimi opernimi premiki, ki so skladatelja najbrž dodatno zaznamovali v času bivanja na Dunaju med letoma 1916 in 1920, ko je postal namestnik predsednika novoustanovljenega »Neodvisnega umetniškega združenja«, katerega predsednik je bil prav Richard Brauer. V opero se tako steka vrsta vplivov. Snov opere v nekaterih obrisih spominja na Webrovega *Der Freischütz* (*Čarostrelca*), torej na zgodnjo nemško romantično opero. Stične točke odkrijemo predvsem v motivu lovca, ki greši, in tudi v motivu lovca, ki pomoč za izpolnitev ljubezenske sreče išče v nadnaravnih silah. Toda hkrati Parma še vedno zaupa razpeti pevski melodiki, kar ga povezuje z italijanskim belkantom, v »italijansko« smer pa ga vodijo tudi veristični zgledi. Tako je kljub mitološki snovi v karakterjih glavnih protagonistov mogoče razbrati realistične, občéčloveške poteze, karakterizacija pa presega enostavno črno-belo šatiranje. Še vedno najdemo v operi značilne pitoreskne zборе, ki opero »barvajo« in skušajo miljejsko določati prostor, za sam dramaturški razplet pa so večinoma nepomembni, iz verizma pa je prevzeta tudi ideja o hitrem koncu – Janeza zasuje plaz. Iz orkestrske glasbe, ki je postavljena na začetek posameznega dejanja, gotovo izstopa glasba, ki odpira poslednje dejanje. Po dramatičnem začetku sledi namreč obsežna baletna glasba (če upoštevamo različne oznake za tempo in motivično gradivo, bi lahko govorili vsaj o sedmih različnih baletnih slikah), ki v svoji izdatnosti spominja celo na zvrst pariške velike opere. Med raznolikimi vplivi ne gre spregledati mestoma izrazitega bližanja slovenskemu ljudskemu melosu, a obenem ni mogoče preslišati tudi značilnih operetnih impulzov (periodična melodika je zelo pogosto ujeta v iskriv tričetrtinski ali triosminski takt). Podobno kot številna operna dela s konca 19. in začetka 20. stoletja pa se tudi Parma ni mogel izogniti Wagnerjevemu vplivu. Nenavadno sorodnost z wagnerjansko idejo opere izdaja že izbrana mitološka snov, ki je mestoma v motivih in temah nenavadno podobna Wagnerjevi tetralogiji *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelungov prstan*): tudi v *Zlatorogu* imamo opravka z bogastvom, ki naj bi se skrival v votlini nekje pod Bogatinom, za njegovega čuvaja pa lahko imamo zlatoroga. Pohlep, želja po zakladu vodi Janeza v kraljestvo zlatoroga, kjer ga zaustavi narava v obliki plaz. Zlatorog se je maščeval, vzpostavljen je red narave, ki očitno v sebi skriva tudi osnovne moralne prvine. Seveda je bolj pomembno, da se je Parma oprijel Wagnerjevega dela z vodilnimi motivi.¹⁰³

Parma za razliko od svojih prejšnjih oper pri komponiranju *Zlatoroga* ni uporabil stare oblike številčne opere, temveč je želel napisati v celoti prekomponirano opero, ki bi kar najbolj dosledno izražala dramatično vsebino teksta. Pri tem pa vendarle ni bil popolnoma dosleden in tako lahko znotraj prekomponiranega toka uglasbitve zdaj bolj in drugič nekoliko manj izrazito razločimo posamezne »točke« (npr. Janezova napitnica, kvartet tujih trgovcev, duet Jerice in Marca). Nekoliko drugačne poudarke pa dobita oba ljubezenska dueta in »arija« Janeza. Duet Jerice in Janeza je namreč motivično izpeljan iz glavnega motiva opere, kar duetu podeljuje izrazito metaforično vrednost – prav ljubezen do Jerice bo Janeza pognala v kraljestvo zlatoroga, kjer se bo dopolnila njegova usoda. Izrazito podobnost v oblikovanju pa izkazuje duet med Janezom in Špelo ter Janezova osrednja točka. V obeh primerih imamo opravka s pregledno tridelno obliko, vendar pa je v periodično oblikovani in melodično spevni oblikovni okvir v obeh primerih vstavljena bolj dramatična epska pripoved. Med odseki, ki oblikujejo bolj ali manj zaprte točke, gotovo izstopa pripoved Jake iz prologa. Ta je sestavljena iz vrste zaporednih fragmentov – ariozno oblikovanih odlomkov, motivičnih reminiscenc in bolj recitativno ukrojenih odsekov. Pripoved tako v celoti sledi logiki dramatičnosti besedila, hkrati pa izpolnjuje jasno dramaturško funkcijo, saj služi kot predstavitev predzgodovine mita in s tem tudi jasna napoved poznejših zapletov, skladatelj pa »baladni« trenutek izkoristi tudi kot teren za glasbeno ekspozicijo najpomembnejšega motivičnega materiala.

Parma je »vmesen« tudi pri prevzemanju Wagnerjeve tehnike vodilnih motivov, ki v nekaterih primerih vendarle ne prerastejo v prave vodilne motive, temveč so v resnici spominski motivi. Parma motive celo povezuje v precej tesno prepletено motivično mrežo. Motiv maščevanja zlatoroga tako v sebi nosi motiv Janeza, kar pomeni, da je v samem motivu že skrita skrivnost junakovega konca, podobno je z interpolacijo istega motivičnega drobca (gl. glasbeno ponazorilo 9.3) v Jakov arioso o izbranecu belih žena, kar daje tudi glasbeni namig o tem, da je morda prav Janez ta izbravec, spregledati pa ne gre niti vdora osrednjega motiva v duet med Jerico in Janezom ter ansambel s konca drugega dejanja, v katerem se povežejo usode vseh protagonistov. Motivično prepletanje je gosto in hkrati tako premišljeno, da razpostavitev glavnih štirih motivov – motiva belih žena in zlatoroga, motiva maščevanja zlatoroga, motiva Janeza oz. Trente in motiva ljubezni – izkazuje globoko psihološko-semantično podstat.



motiv zlatoroga in belih žena



motiv maščevanja zlatoroga



motiv Janeza oz. Trente



motiv ljubezni

A piano accompaniment in G major, 2/4 time. The right hand features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes (G4-A4-B4) are grouped with a bracket labeled 'motiv maščevanja zlatoroga'. The next three notes (C5-B4-A4) are grouped with a bracket labeled 'motiv belih žena in zlatoroga'.

A piano accompaniment in G major, 3/4 time. It features a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The first three notes (G4-A4-B4) are grouped with a bracket labeled 'motiv ljubezni'.

zapordeno nizanje osnovnih motivov v sklepnih taktih opere

GLASBENO PONAZORILO 9.3 Motivična mreža v Parmovem *Zlatorogu*.

Problem in bistvo Parmovega *Zlatoroga* sta potemtakem skrita v nesorazmerju, ki se kaže na osi med izredno premišljeno psihološko motivično mrežo in prav šolarsko nemarnimi harmonskimi zdrsi in površnostmi ali še drugače: v razmerju med zelo ambiciozno idejo in bolj popreproščeno realizacijo. Zdi se, da si je Parma v svojem *Zlatorogu* zadal skoraj preveč nalog naenkrat. Želel je ustvariti tip opere, ki postopoma prehaja v glasbeno dramo. Tak prestop je upravičil z izbiro mitološke snovi, ki jo je mogoče glasbeno smiselno realizirati s pomočjo tehnike vodilnih motivov, hkrati pa se zdi izbrana snov primerna tudi za privzdignjen nacionalni status opere.

Nekoliko manj ambiciozno nalogo si je Parma zadal za svoje zadnje delo, ki pa ga ni več uspel dokončati (dokončal ga je po smrti skladatelja hrvaški skladatelj Ivo Muhvić). Komična opera *Pavliha* je najbrž poizkus ustvariti nacionalno komično opero po zgledu *Prodane neveste*, toda zdi se, da v operi vendarle prevladuje bolj želja po kompleksnejših kompozicijskih rešitvah kot iskanje vsakršne priložnosti, ki bi omogočala nacionalno identifikacijo. Orkester je zdaj veliko bolj samostojen, lahko je celo nosilec tematike, skladatelj pa po izkušnji z *Zlatorogom* očitno več pozornosti posveča motivično-tematskemu delu (govorili bi lahko celo o motivih, povezanih z določenimi protagonistami) in ne le pevnimi melodiki, kot je bilo to značilno za zgodnja operna dela, zabrisana pa je tudi številčna struktura, vendar skladateljev tehnični napredek kali precej omejena invencija.

Največjo umetniško težo med operami iz obravnavanega obdobja lahko pripišemo štirim glasbeno-gledališkim delom Rista Savina (pravo ime Friderik Širca, 1858–1948), ki je podobno kot Parma glasbeno gledališče postavil v središče svoje ustvarjalnosti, toda s pomembno razliko: če lahko Parmo razumemo v tradiciji italijanske opere, potem se je Savin, kljub drugačnim poetskim izjavam, zavezal bolj nemškimi, torej Wagnerjevimi zgledom. Tudi Savin si je v tujini nabral dovolj opernih in glasbenih impulzov, ki so mu omogočali, da je lažje izstopil iz »domačijske« omejenosti. Med letoma 1884 in 1887 je tako na Dunaju zahajal v *Dvorno opero* (*Hofoper*) in *Dvorno dramsko gledališče* (*Hofburgtheater*), ki naj bi ga pritegnilo celo bolj kot opera¹⁰⁴ – ostanek tega so Savinova v nemščini napisana drama *Pegam*, satira v enem dejanju *Zur silbernem Hochzeit* (*K srebrni poroki*) in prepričanje, da si lahko sam pripravi libreta. Toda takšno široko razgledanost, ki si jo je lahko pridobil v evropskih kulturnih centrih, je Savin »dopolnil« z

impulzi iz oddaljenih krajev monarhije, kjer se je srečal predvsem s folklornim materialom (bivanje v Sarajevu, Varaždinu).

Savin si je že tudi sorazmerno zgodaj izoblikoval jasno predstavo o tem, kakšne naj bi bile slogovne poteze njegove glasbe in tudi opere. Vse to je zelo jasno zapisal v pismu bratu Josipu Širci decembra 1894:

»Katero smer bom izbral, ne morem reči: nemška glasba, kot jo je nakazal Wagner, mi ne ustreza, mi ne govori iz duše, zato bi najraje ubral mednarodno pot. Seveda si ne delam iluzij in vem, da smo Slovenci na vseh področjih ubog narod, da tudi v glasbi tičimo v osnovni šoli, zato moram še vse sam postoriti. Tudi Ipavec je še tak otrok in govori tako, kot mu narekuje nebo, brez večjih obrtniških znanj. Nasploh ne želim izhajati iz omejenega slovenskega stališča, temveč želim v glasbi zastopati celotno 'južnoslovansko' skupino. Mislim, da imaš ti knjigo, ki je izšla na Češkem in ima ljudske pesmi. Upam, da mi ob priliki lahko pošleš te zvezke, da jih lahko prelistam in naredim tako prve študije ljudskih pesmi. Tudi nisem nenaklonjen temu, da bi uglasil (?) nacionalni operni tekst, toda kje ga vzeti, saj ljudstvo ničesar ne ponuja.«¹⁰⁵

Seveda je potrebno misel, da mu Wagnerjeva »smer« ne ustreza, razumeti z rezervo – Savin se je zapisal glasbeni moderni, ki je ni mogoče razlagati drugače kot odjek na Wagnerjevo ustvarjalnost, toda kot pokaže nadaljevanje pisma, je imel Savin v mislih predvsem vprašanja nacionalne pobarvanosti svojih del. V tem pogledu se je izkazal za tipičnega zagovornika širše južnoslovanske ideje, v čemer v tistem času niti ni bil osamljen, zato smo v Savinovih opernih delih priča nenavadni »poroki« med Wagnerjevo tehniko in obliko ter pogosto folklorno obarvanim glasbenim materialom. Sam skladatelj se je takšne dvojnost med moderno in romantično-nacionalnim zavedal in jo je celo podarjal:

»Moja dela izvirajo iz novoromantike in so otroci te dobe. Seveda — marsikdaj prisedem k Mozartu, pohitim k njemu — rekel bi, da se duševno osvežim. [...] Glasbene domisleke črpam najrajše iz svojega naroda. Njegove glasbene misli mnogokrat porabljam in najljubše so mi stvari, v katerih najdem znake slovenskega značaja.«¹⁰⁶

To razpoko je mogoče na svojevrsten način ugledati že v Savinovem opernem prvencu, dramatičnem prizoru *Poslednja straža* (1905), ki naj bi nastajal v času skladateljevega službovanja v Varaždinu. Libreto v nemščini je napisal muzikolog in publicist Richard Batka (libreto je poslovenil Milan Pugelj [1883–1929] pod psevdonimom Roman Romanov, prva izvedba pa je bila v hrvaščini), s katerim se je Savin najbrž spoznal v Pragi.¹⁰⁷ V glasbi je mogoče jasno prepoznati vplive Wagnerja, R. Straussa, v trpkosti koračniških motivov celo G. Mahlerja, zato niti ne čudi, da je skladatelj skušal ustvariti prekomponirano dramatično celoto, ki jo povezuje uporaba osrednjih vodilnih motivov (Borut Smrekar govori o motivu mraza, vojaškem motivu in motivu ljubezni,¹⁰⁸ razpoznati pa bi bilo mogoče tudi motiv domovine). Savin sam je takšne motive poimenoval kot »situacijske motive«,¹⁰⁹ s čimer je ponovno skušal zarisati jasno ločnico do Wagnerja, vendar pa jih uporablja in razvija na podoben način, kot je značilen za bayreuthskega mojstra. Pa vendarle bi v tem Savinovem zgodnjem delu lahko še precej enostavno razpoznali tudi obrise standardnih »točk« (zbor, ljudska pesem, materin blagoslov, ljubezenski duet), kar kaže na to, da skladatelj šele išče svojo pot do glasbene drame. Za razliko od Parme moč Savina tudi ni v melodioznem oblikovanju vokalnih partov – ti so najpogosteje izrazito deklamacijski –, temveč v spretni, močno kromatično obarvani harmoniji, pogosto vpeti v sekvenčna stopnjevanja, in skoraj simfonično razvitem instrumentalnem stavku. Prav v tem pogledu in izrazitem občutku za dramatično je »v času svojega nastanka *Poslednja straža* pomenila velik korak naprej v slovenski operni literaturi«. ¹¹⁰

Tudi naslednje operno delo, *Lepo Vido* (1907), zasnovano po Jurčičevem istoimenskem romanu, je Savin zasnoval še v Varaždinu, libreto pa je ponovno nastal v sodelovanju z Batko (skladatelj naj bi poslal libretistu osnovne skice, ta pa je potem izdelal besedilo), ki naj bi skladatelju tudi svetoval glasbeno dvojnost med italijanskim in slovenskim.¹¹¹ Takšna dvojnost je skladatelju odprla tudi možnost za vnašanje lokalnih barv, ki hkrati prinaša tudi nacionalno barvo. Slednje je treba razumeti v ozki zvezi s Savinovo napovedjo iz pisma bratu, da želi v svojem glasbenem slogu zastopati celo južnoslovansko skupino – za nakazovanje Vidinega miljeja (v Jurčičevem romanu se dogajanje odvija v okolici Devina) je uporabljeno slovansko kolo (skladba se začne z orkestrskim motivom, ki je soroden sremskemu kolu) in v Vidinem motivu tipičen lestvični postop z zvečano sekundo (gl. glasbeno ponazorilo 9.4), skladatelj pa je prizorišče postavil na reški

Trsat, da bi se zdela uporaba južnoslovanske folklore čim bolj upravičena (bolj smiselna bi se sicer zdela uporaba istrske lestvice). Savin je tako uresničil svoj osrednji cilj – »pisal je opero, v kateri je želel izraziti južnoslovansko bistvo«. ¹¹²



GLASBENO PONAZORILLO 9.4 Vidin motiv.

V oblikovnem pogledu se je Savin z *Lepo Vido* še bolj določno zavezal glasbeni drami in s tem Wagnerjevimi vplivi. Tako prevzema glavno oblikotvorno vlogo vodilni motiv (še posebej izraziti je Vidin, odkrili pa bi lahko še Antonovega, Albertovega in Nežinega); harmonija ostaja sicer v mejah funkcionalnosti, vendar je s pogostimi kromatičnimi spremembami že zelo razširjena, značilna pa je tudi uporaba sekvenc – sredstva, ki je že Wagnerju omogočalo postopna stopnjevanja napetosti in razvijanje t. i. »večne melodije«. »Wagnerjanska« se zdi tudi Vidina balada iz prvega dejanja, saj opravlja zelo podobno dramaturško vlogo kot Sentina balada iz drugega dejanja Wagnerjeve opere *Večni mornar* – Vida pripoveduje legendo o lepi Vidi in s tem že napoveduje nadaljnje dogajanje in svojo usodo, podobno pa je Senta v tolmačenju svojih sanj že odločena odrediti neznanega večnega mornarja, v obeh primerih pa točki zaznamuje osrednji vodilni motiv obeh oper. Vendar pa bi v Savinovem delu lahko odkrili tudi druge vplive; kako naj si tako razlagamo obsežni in simfonično koncipirani »Valček cvetic« – plesni intermezzo, kakršen v Wagnerjevem konceptu glasbene drame ni našel mesta, sladkobni duet med zapeljivcem Albertom in koketo Ninetto (»Še pomniš mesto in lagune«), ki nas s svojim emfatičnim soglasjem spominja na podobne speve italijanskih verističnih oper, ali močno poudarjena *couleur locale*, ki je v prvem dejanju v funkciji nakazovanja Vidinega miljeja, v drugem dejanju pa naj bi pričaral atmosfero bolj svetovljanskih Benetk.

Spet smo pričali Savinovi temeljni razpoki med tradicionalnimi opernimi obrazci, zavezanimi 19. stoletju (želja po nacionalni operi), in »sodobnejšo«

glasbeno dramo, kar je spoznala tudi glasbena kritika, ki je govorila o dvojnosti modernega in narodnega: »Moderno je neprestano prelivanje čim bujnejših harmonij – narodno, jugoslovansko je solidno nasledovanje temeljnih harmonij.«¹¹³ Takšna dvojnost je v *Lepi Vidi* sicer dramaturško utemeljena – dejanje okoli Vide je spleteno kot glasbena drama, nosilno vlogo prevzame vodilni motiv, vokalne linije so bolj deklamacijske, pomembno vlogo ima orkester, medtem ko italijanski »del« prihaja bližje strukturi točk, vokalne linije pa so bolj razpete. Več nekonsistentnosti pa je gotovo na ravni libreta (predvsem Vidini obrati se zdijo psihološko nemotivirani) – kritika na primer pogrēša »enotnosti in globokosti v detajlu«¹¹⁴, zaradi česar je Savin v času svojega bivanja v Budimpešti med letoma 1912 in 1914 opero predelal (prva verzija ni ohranjena).

Lepo Vido se je že v času njenega nastanka označevalo kot »najboljšo slovensko opero«¹¹⁵ ali najbolj uspelo Savinovo delo,¹¹⁶ pa vendar je to ni »rešilo« pred nadaljnjimi predelavami, med katerimi je bila najbolj nenavadna tista iz leta 1928, s katero se skladatelj sploh ni strinjal,¹¹⁷ a je do izvedbe vseeno prišlo – Mirko Polič in Milan Pugelj sta namreč dogajanje iz štirih strnila v tri dejanja, dogajanje prestavila v renesanso, geografsko pa sta Trsat zamenjala za Jurčičevim originalnim Devinom, zaradi česar se zdi popolnoma neutemeljena raba južnoslovanske folklorne. Leta 1939 je skladatelj sam dodal še nov prizor med Ninetto in Albertom,¹¹⁸ ki naj bi pojasnjeval zvezo med njima, očitno do določene mere nezadovoljen s svojim delom pa je tudi v poznih letih intenzivno razmišljal še o novi predelavi.¹¹⁹ Pri tem so bile za skladatelja gotovo odločilne izkušnje, ki si jih je pridobil z naslednjima glasbeno-gledališkima deloma, v katerih se v glasbenem stavku sicer ni bistveno oddaljil od značilnosti moderne, zaradi česar slogovno sodita v razširjeno 19. stoletje, vendar pa se je dokončno zavezal glasbeni drami.

»Narodno opero v dveh dejanjih s predigro« *Gospodsvetski sen* (1921) je sicer treba ponovno razumeti v luči ustvarjanja nacionalnega opernega dela, k čemur so prispevale tudi zgodovinske okoliščine. Skladatelja naj bi namreč k skladanju gnala grenka izkušnja koroškega plebiscita, zato si je snov poiskal v *Zgodovini slovenskega naroda* Josipa Grudna (1869–1922). Libreto v nemščini je napisal skladatelj sam, pri prevajanju v slovenščino pa mu je nato pomagal Fran Roš. Sprva je imel Savin v mislih oratorij, nato pa se je vendarle odločil za operno formo¹²⁰ – tak zvrstni premik do določene mere še vedno odmeva v operi, ki

pogosto deluje statično in zborovsko monumentalno, manj pa je v njej prave dramatike. Slednje je najbrž tudi posledica izredno hitrega ustvarjanja opere, ki je bila končana v šestih mesecih, pri čemer je libreto pogosto nastajal hkrati z glasbo,¹²¹ brez vnaprejšnje zasnove celote.

Čeprav je snov vzeta iz slovenske zgodovine, je Savin ponovno razmišljal širše slovansko, kar kaže glavni motiv opere, ki je ponovno obarvan južnoslovansko s pomočjo zvečane sekunde (gl. glasbeno ponazorilo 9.5), in tudi nagovor Jute, češke princese, ki Slovence naslavlja kot brate in sestre. Nacionalne dimenzije so v *Gospovetskem snu* razširjene s socialnimi (Juta se izkaže kot dobrosrčna, saj je pripravljena ljubiti tudi berača), kar bo postala še bolj pomembna tema v *Matiji Gubcu*. Sicer v operi prevladuje ekstatična glasba (ljubezenski momenti ali državno-posvetitveni obredi), ki pa zaradi stalnega ponavljanja precej nediferenciranih motivov – kritika opozarja na siromašno motivično invencijo¹²² – in stalne harmonske podobe (nizi septakordov in zvečanih akordov) postane utrudljiva, še posebej nenavdahnjena pa se zdi scena ustoličenja.¹²³ Na oblikovni ravni Savin popolnoma sledi glasbeno-dramatični zasnovi, kar še posebej kaže Predigra pred prvim dejanjem, ki je oblikovana kot monolog Dušana, nekakšne okvirne figure, ki pojasnjuje zgodovino in se pojasnjevalno vpleta v dogajanja na najpomembnejših dramatičnih šivih. Monolog niha med recitativno-deklamacijskim in kratkosapno-arioznim ter ponuja skladatelju dovolj možnosti za predstavitev številnih vodilnih motivov (osnovni motiv, fanfarni motiv, Jutin motiv), ki pozneje zagotavljajo glasbeno koherentnost posameznim slikam.



GLASBENO PONAZORILO 9.5 Osnovni motiv iz opere *Gospovetski sen*.

Nastavke iz *Gospovetskega sna* – nacionalna zgodovinska snov, delo z vodilnimi motivi, dokončno predajanje glasbeni drami, združevanje nacionalne in socialne problematike – je skladatelj bolje uresničil v *Matiji Gubcu* (1923), »narodni operi v petih dejanjih«. Skladatelj je ponovno pisal zelo hitro, saj mu je v

teh letih že močno slabel vid,¹²⁴ toda skladatelj sam je hitro ustvarjanje dramatičnega dela videl kot pomembno prednost, saj je bil prepričan, da je treba obsežno delo pisati v enem dihu, da bi se na ta način ohranila »enotnost koncepcije«, ter je tudi proti popravljanju in piljenju.¹²⁵ Snov je podobno kot v predhodnem delu našel v Grudnovi zgodovinski knjigi (skladatelj je dodal figuro izdajalca, cigana Joška ter spor med Gubcem in Gregoričem), nato pa se je izdelave libreta v nemščini lotil sam, prevedel pa ga je Fran Roš in mu dodal štiri pesmi. Zgodovinska snov o kmečkih uporih iz leta 1573 je morala skladatelja privlačiti iz vsaj dveh razlogov: upori so se dogajali na navidezni meji med Slovenijo in Hrvaško ter so zato nosili pečat skupnega slovanskega duha, kar je omogočalo nastavke za »jugoslovansko« nacionalno opero, hkrati pa ga je kot vojaškega častnika privlačil tudi študij vojaške strategije, ki so jo ubrali Gubec, Gregorič in soborci.¹²⁶ Snov kmečkih uporov naj bi skladatelja privlačila že v času službovanja v Varaždinu, ko je zahajal v Zagorje na grad Bedekovčino, kjer so bili v bližini doma potomci junakov, ki so se nekoč uprli, zaradi česar se je v delu naslonil na zagorsko folkloro.¹²⁷ Prav ta skupni »varaždinski« prazvor je bil verjetno razlog, da tudi v *Matiji Gubcu* najdemo značilen južnoslovanski motiv z zvečano kvarto (gl. glasbeno ponazorilo 9.6), kar pomeni, da skladatelj v treh operah kot osnovni motiv uporablja praktično identično gradivo.



GLASBENO PONAZORILLO 9.6 Osnovni motiv z zvečano kvarto iz opere *Matija Gubec*.

Skladatelj je bil v svojem libretu tokrat bolj uspešen kot v *Gospodstvu snu*, saj je sicer velike množične prizore, slike, znal prežeti z dramatično substanco, ki na mestih postaja izrazito tragična (prizor oslepitve Jurkoviča, maščevanje Jurkovičeve žene nad izdajalcem Joškom) ali revolucionarno navdahnjena (sončni vzhod na koncu tretjega dejanja kot metafora za osvoboditev). Savin je čutil, da mora osnovno družbeno zgodbo nadgraditi tudi z osebnimi momenti, takšni lirski prizori pa celotno dejanje razgibajo. Seveda obstaja tudi nekaj mest, kjer se dogajanje ustavlja, kar še posebej velja za zadnji dejanji (boljša je ideja končnega

finala s postopnim prehajanjem molitve »Oče naš« v himno svobodi), toda v splošnem je skladatelj bolj zavezan grajenju daljših dramatičnih lokov z jasnimi vrhunci in sprostitvami. Tem se prilagaja tudi forma glasbene drame, ki pripušča še manj možnosti za zaprte točke. Glavno oblikotvorno os predstavljajo vodilni motivi, ki so si med seboj verjetno namenoma zelo podobni, zaradi česar je glasbena celota zelo homogena (Slavko Osterc izpostavlja »enotnost v slogu«¹²⁸), a morda glede na celovečerno dolžino tudi razmeroma preskromna – slednje velja tudi za motive same, ki ostajajo melodično nerazviti. Posledično skladatelj zaupa predvsem pevski deklamativnosti, zaradi katere ostaja besedilo odlično razumljivo, izrazno stopnjevanje pa dosega s harmonskimi sredstvi, med katerimi prevladujejo sekvenčno kromatično vzdigovanje, dolgi harmonski pedali in zvečani akordi, ki omogočajo najrazličnejše modulacije. Vztrajanje v podobnih harmonskih barvah – kritik *Jutra* izpostavlja, da »je Savin velik in duhovit najditelj vse novih instrumentalnih barv, samosvoj, drzen slikar, ki so mu zlasti pri srcu čudovite zvočne možnosti lesenih glasbil«¹²⁹ – sicer kaže, da se Savin po zvočni občutljivosti spogleduje tudi z impresionizmom, toda osnovni oblikovalni nastavki so vendarle prevzeti iz moderne, skladateljeva največja odlika pa ostaja izrazita zavezanost dramatičnosti, v kateri *Matija Gubec* močno prekaša ostale opere iz obravnavanega obdobja, zato je bila tudi mogoča misel, da je »slovenska velika opera 'Matija Gubec' eden izmed osnovnih kamnov slovenske narodne opere«, Risto Savin pa »zidar slovenske narodne opere«.¹³⁰ Simptomatično je torej, da se je kakovost opernega dela še vedno merilo z nacionalnimi vatli.

Drugačne kriterije je mogoče vzpostaviti pri tistih skladateljih, ki so sicer sledili moderni, a so se hkrati izognili nacionalnim temam, kar velja za Josipa Ipavca, Emila Hochreiterja in Emerika Berana, če bi popravljeno verzijo njegove *Meluzine* iz leta 1918 smeli prištevati med slovenske opere.

Josip Ipavec (1873–1921) »ni čutil potrebe po manifestativnem narodnjaštvu«¹³¹, kar je čutiti v obeh skladateljevih glasbeno-gledaliških delih: pantomimi *Možiček* in opereti *Prinzessin Tollkopf* (*Princesa vrtoglavka*). Prvo je napisal že leta 1900 kot študent drugega letnika medicine v Gradcu, izvorni naslov je bil *Pierrots Geburtstag* (*Pierrotov rojstni dan*), prva izvedba pa v gostilni »Zum wilden Mann« v Gradcu, priljubljenem shajališču slovenskega *Akademskega tehničnega društva Triglav*.¹³² Liki in tip zgodbe so prevzeti iz oblike *commedia dell'arte*, ki je postala zanimiva v prebujajočem se neoklasicizmu in njegovem

iskanju stikov s preteklostjo. V tem kontekstu je bilo Ipavčevo spogledovanje s staro formo celo pionirsko, Danilo Pokorn pa se sprašuje, ali ni skladatelju za zgled – bolj »vsebinski« kot glasbeni – služila pantomima ruskega pianista in skladatelja Edourda Schütta (1856–1933) z naslovom *Carneval mignon op. 48*, ki jo je najti v zapuščini skladateljve sestre Karoline.¹³³

Skladatelj je svojo prvo verzijo napisal za klavir, pozneje pa orkestriral za salonski oz. »francoski« orkester (godala s harmonijem, klavirjem in tolkali), oblikovno pa lahko delo razumemo kot plesno sosledje, podobno valčkom Johanna Strauša – predigri sledi niz plesov, končna točka pa se zdi nekakšen povzetek prej predstavljenih melodij. Seveda skladatelj takšno preprosto strukturo razbija z bolj dramatičnimi mesti, na katerih prideta do izraza tudi bolj kromatizirana harmonija z modulacijami in izogibanje plesni periodičnosti, kar deluje kot kontrast prevladujoči diatoniki in periodiki. Dramatično pripovednost skladatelj ohranja tudi z uporabo spominskih motivov (motiv družine, motiv Colombine, motiv možička, motiv Harlekina, motiv Pierrota), ki v primeru motiva družine, eksponiranega v Predigri, zaradi postopne transformacije že prestopa v vodilni motiv.

Posebej navdušujočo kritiko *Možička*, ki ga je že kmalu izdal Schwentner, sledile pa so še mnoge izvedbe, je priobčil Gojmir Krek, ki je delo razumel v kontekstu slovenske glasbene literature kot »velikanski korak naprej«. ¹³⁴ Krek je najbrž prepoznal, da je skladatelj v formi, ki na prvi pogled ne prerašča tipične romantične salonske klavirske glasbe, vendarle dokončno izčistil obrtniško plat kompozicije, pri čemer pa se ne naslanja več na ljudske ali narodnostne momente ter išče v harmoniji in izrazu že tudi bolj zaostrena mesta. Prav ta razpetost med hudomušno enostavnim in harmonsko »pikantnim« vzbuja nekakšen melanholično-erotičen občutek – zato najbrž piše poročevalec v *Domu in svetu* o »burkasti, erotični pantomimi« ¹³⁵ –, ki je moral biti za slovensko glasbo povsem nov. Seveda pa pripada *Možičku* tudi vloga »začetka slovenske baletne glasbe«, ¹³⁶ pa čeprav vse do izvedbe leta 1924, za katero je orkestracijo pripravil Viktor Parma, ni šlo za »prave« plesne predstave.

Podobne značilnosti – melanholični, izrazni in glasbeno-stavčni izmiki in lahne potujitve – zaznamujejo tudi Ipavčevo opereto *Princesa vrtoglavka*, ki pa je bila vpeta v sila mučen ustvarjalni postopek. Začel se je pri skladateljevem iskanju primernega libretista, ki se je na žalost ustavil pri izbiri Marie pl. Berks

(1859–1910). Berksova se je kot pisateljica zapisala naturalizmu in se na začetku 20. stoletja ni želela zavezati novoromantičnim tokovom, ki so takrat prevzemali vajeti v evropski literaturi. Njeno komedijo *Die Überbildeten*, ki je služila za podlago libretu Ipavčeve operete, gre razumeti prav v tem kontekstu odklanjanja simbolizma in dekadence. Zamišljena je namreč »kot čudaški obračun z dekadentnim življenjskim slogom«. ¹³⁷ Glavni junak, vojvoda des Esseintes, je prevzet iz romana *À rebours* (*Proti toku*, 1884) francoskega dekadenta J.-K. Huysmansa (1848–1907), medtem ko je iz Flaubertove *Skušnjave svetega Antona* prevzet cel prizor Sfinge in Himere. ¹³⁸ Precej nenavadno se zdi, da sta avtorja operete pričakovala, da bo občinstvo razumelo te literarne namige in z njimi povezano ironijo, pri čemer čudi predvsem Ipavčeva odločitev, saj sam najbrž ni bil najbolj literarno razgledan. Odločila je najbrž želja po ustvarjanju večjega gledališkega dela, hkrati pa je skladatelj moral verjeti, da mu bo ime pisateljice – okoli preloma stoletij so se njena dela igrala na dunajskih odrih – pomagalo, ko bo skušal iskati primerne izvajalca svojega dela.

Z Berksovo se je Ipavec za libreto dogovoril leta 1904, ko je služboval v dunajski vojaški bolnišnici in hkrati obiskoval ure kompozicije pri Alexandru Zemlinskem (1871–1942), toda zaradi neznanega prestopka je bil že naslednje leto preseljen v Zagreb, kjer je opereto do leta 1907, ko je prevzel zdravniško prakso v Šentjurju, že skoraj končal. ¹³⁹ Klavirski izvleček je končal leta 1909, partituro pa 4. 9. 1910, ko je Berksova že umrla. Skladatelj se je moral zavedati slabosti libreta – ne le težko razberljivih literarnih namigov, temveč tudi nepredstavljivo zamotanega in v marsikaterem pogledu bizarnega sižeja –, zato je skušal poiskati predelovalca, vendar pri tem ni imel veliko sreče: ne z R. Batko, ki je napisal libreta Savinu, ne z Davorinom Žunkovičem, ¹⁴⁰ nato pa sta skladatelja prehiteli bolezen in prva svetovna vojna, tako da do izvedbe dela (z izjemo treh odlomkov), ki naj bi bila menda po Beranovem posredovanju pri Janáčku že dogovorjena v Brnu, ¹⁴¹ ni prišlo vse do leta 1997, ko je bil močno predelan tudi libreto.

Ipavčeva opereta je v tehničnem pogledu zgledno delo, v katerem ni več močče odkrivati kompozicijskih nerodnosti, prežeta pa je tudi z dovolj inspiriranimi melodičnimi domisleki, medtem ko je na slogovni ravni v svojem mešanju nostalgičnosti s plesno orgiastičnostjo močno sorodna v tistem času izredno popularnim Lehárjevim operetam (praižvedba *Vesele vdove* je bila leta 1905). Štirinajst točk (skladatelj je svoje delo zvrstno označil kot »komično opero v starem

številčnem slogu«), razporejenih v tri dejanja, prinaša razgibano zaporedje, v katerem si sledijo plesno navdahnjene »številke«, slovansko obarvan zbor, Maudina pripoved, »začinjena« s koloraturami, ženski zbor s tiktakanjem in otroška pesmica. Nad povprečno opereto pa se vzdigajo tudi širše zasnovani finali, domišljeni kot niz povezanih in v izrazu (ne nujno tempu) stopnjujočih se epizod (v finalu prvega dejanja si tako sledijo mazurka, hitri valček, koračnica, epizoda z žvižganjem, počasni valček, melodrama, tercet in melodično izstopajoča uspa-vanka, s katero se bo odprla tudi Predigra k drugemu dejanju) in melodičnih reminiscenc. Takšno obvladovanje strukture, glasbenega stavka in melanholičnih dramatičnih vzgibov daje slutiti, da bi bil skladatelj zmožen uglasbitve tudi bolj poglobljenega besedila in žanra, s *Princeso vrtočlavko* pa smo gotovo dobili vsaj v glasbenem pogledu tehtno opereto.

Podobno obetajoče glasbeno-dramatične nastavke je mogoče razbrati tudi iz opere *Heimfahrt* (*Domov*, 1905),¹⁴² »glasbene drame v enem dejanju« Emila Hochreiterja (1871–1938).¹⁴³ Tudi Hochreiter si je glasbena obzorja širil v avstroogrski prestolnici, kjer je najprej doštudiral pravo, nato pa je glasbena znanja pilil še na konservatoriju. Kot karierni pravnik je dosegel mesto vladnega svetnika in verjetno se je prav na službenem mestu spoznal z avtorjem svojega libreta, direktorjem državnega arhiva Karlom Huffnaglom (1872–1927), ki si je sicer večjo »slavo« priboril pod psevdonimom Karl Paumgartten kot avtor številnih antisemitskih spisov, ki jih je izdal graški založnik Leopold Stocker.¹⁴⁴

Opera je zanimiva predvsem v kompozicijsko-tehničnem smislu, saj je bil sodeč po harmonskem stavku Hochreiter daleč najbolj verziran med slovenskimi skladatelji tega obdobja. Kromatična harmonija je tako razširjena do svojih skrajnih meja, harmonska tekstura je zelo gosta, napetosti skladatelj dosega s sekvenčnim stopnjevanjem, zelo smiselno pa zna odmerjati tudi kontraste med polifonim in homofonim. Oblikovno gre za prekomponirano opero, glasbeno dramo, katere glasbeni nosilec so vodilni motivi, ki pa niso uporabljeni s takšno doslednostjo kot pri Wagnerju ali tudi Savinu in prinašajo bolj atmosferske barve. V vokalnem stavku, pisanem za težke, dramatične glasove,¹⁴⁵ prevladuje wagnerjanska recitacija, ki se mestoma razpre v bolj zanosne melodične misli, v katerih je mogoče razpoznati tudi nekaj vpliva verizma. Slednje je razbrati tudi iz libreta, ki nima nacionalnih teženj, temveč v ospredje postavlja veristično zgodbo, ki ob svojem koncu sentiment pomeša z okrutnostjo in tudi idejo božje

kazni, s katero se je moral Hochreiter kot pretežno avtor cerkvenih del nekako poistovetiti. Delo je tako mogoče razumeti kot odtis različnih v tistem času aktualnih slogovnih plasti – v ljubezenskem trikotniku zgodbe in njenem hitrem, tragičnem razpletu¹⁴⁶ je mogoče prepoznati sledi verizma, v ideji kazni in odpuščanja navezovanje na krščansko ideologijo, v formalni naslonitvi na vodilne motive Wagnerjeve zglede in v harmonskem pogledu poznavanje del dunajske moderne, torej predvsem opernih del Zemlinskega in Franza Schrekerja (1878–1934), ki sta prav v istem času začela »prevzemati« srednjeevropske operne odre. Po svojem glasbenem stavku delo sodi med izstopajoče v slovenskem kontekstu, zato bi bilo smiselno razmišljati tudi o prvi uprizoritvi dela, o čemer se je p. Hugolin Sattner (1851–1934), bližnji Hochreiterjev ljubljanski prijatelj, že dogovarjal z intendantom ljubljanskega gledališča F. Govekarjem v sezoni 1912/13, vendar brez končnega uspeha.¹⁴⁷

9.6 SLOGOVNI IN KVALITATIVNI PRESKOKI

Slovenska operna ustvarjalnost v 19. stoletju je bila torej vse od začetkov gledaliških spodbud – formiranja *Slovenskega društva* in njegovih želja po slovenskem gledališkem delu – pa vse do prvega desetletja 20. stoletja, ko so si slovenski skladatelji (še vedno po večini amaterji in nepoklicni umetniki) širili skladateljska in estetska obzorja na študiju v tujini, trdno vpeta v proces narodnega prebujenja, torej v vzpostavljanje nacionalnega opernega gledališča in iskanje nacionalne opere. V tem pogledu se domača prizadevanja niso veliko razlikovala od tistih pri nekaterih drugih evropskih narodih, ki so v 19. stoletju podobno iskali lastno nacionalno identifikacijo ter posledično tudi državno in nacionalno neodvisnost. Toda končni rezultati so bili v marsičem le drugačni, predvsem v kvalitativnem pogledu, deloma tudi v kvantitativnem, najbolj pa bode v oči dejstvo, da med slovenskimi opernimi deli obravnavanega obdobja vendarle zamašimo delo, ki bi si v recepcijskem smislu priborilo neizpodbiten status nacionalnega dela. Razloge za to gre iskati predvsem v slabše razviti glasbeno-gledališki ustvarjalni tradiciji, zaradi odsotnosti katere je bilo onemogočeno direktno navezovanje ali preseganje tradicije. Kakovost gostujočih opernih družin v ljubljanskem *Stanovskem gledališču* ni bila vedno enako visoka, saj je bilo gledališče

v zelo slabem finančnem položaju, slabšem kot drugod po Avstro-Ogrski,¹⁴⁸ na celem slovenskem ozemlju se je operna dejavnost razvijala večinoma samo v Ljubljani – prvo uprizoritev celotnega opernega dela zabeležimo v Mariboru šele leta 1843, ko domači diletanti izvedejo *Normo*¹⁴⁹ –, močno pa kolesje opernega pogona zaznamuje tudi dejstvo, da nismo premogli domačega visokega plemstva ne veliko bogatega meščanstva, gonilne gledališke sile. Zato prebujajoče se romantične želje rodijo številne poizkuse nacionalnih oper, ki imajo gotovo pomembno vrednost v kontekstu zviševanja narodne samozavesti in jih je kot take izjemno pozitivno sprejela tudi sočasna kritika, nimajo pa širših ali ambicioznejših umetniških zasnov, zato se dela iz tega časa niso ohranila na opernih odrih.

Takšno tipično razpetost med potrebo po nacionalnem, ki je zaobšla višje umetniške kriterije, izkazuje tudi Foersterjev *Gorenjski slavček*, opera, ki se jo je največkrat skušalo razglasiti za slovensko nacionalno opero. A vsaka nova obuditev dela se je začela najprej s predelavo, ki niti ni toliko detektirala le dramaturških in glasbeno-tehničnih slabosti, temveč je bila v enaki meri zaposlena z umeščanjem vedno novih in novih vrivkov slovenskega nacionalnega blaga (pesmi »Goreči ogenj brez plamena«, »Vsi so prihajali«, potrkan ples), kar pomeni, da Foerster že v izhodišču ni bil dovolj nacionalen ali še drugače: da je svojo vrednost ohranjal le, če se ga je na vso silo, tudi z maličenjem originala, potiskalo v naročje nacionalne opere.

Kvalitativni preskok in deloma tudi kvantitativni prinesejo tako šele skladatelji, rojeni v drugi polovici 19. stoletja, ki so v aktivni stik z opernim življenjem prihajali v evropskih prestolnicah: bolj kot za Parmo to velja za Savina, ki je bil tako na Dunaju kot tudi v Pragi in Budimpešti, za Josipa Ipavca, ki je prek svojega učitelja Zemlinskega prišel v stik z opero obdobja *fin de siècle*, in Hochreiterja, katerega operno delo izkazuje dovolj visoke glasbeno-obrtniške spretnosti (predvsem na ravni harmonije). Prav ob preučevanju operne ustvarjalnosti omenjenih skladateljev pa se ni mogoče izogniti občutku, da je zgodovinski tok domače operne ustvarjalnosti preskočil vsaj eno razvojno stopnico. Kljub številnim zgledom in izvedbam v *Stanovskem* in pozneje tako v slovenskem kot tudi nemškem »delu« *Deželnega gledališča* (izvajajo se opere Mozarta, Webra, Rossinija, Bellinija, Verdija, Auberja, Boieldieuja, Bizeta, Gounoda, Meyerbeerja, Halévyja, Adama, Lortzinga, Flotowa, Nicolaija in tudi Wagnerja, kar pomeni celoten evropski operno-žanrski diapazon), ko »so pomembne operne stvaritve

večkrat prispele dovolj hitro tudi na ljubljanski oder¹⁵⁰, kar je »izdatno prispevalo k širjenju glasbenega obzorja ljubljanskega občinstva«, ¹⁵¹ v slovenski operni ustvarjalnosti ne najdemo tipičnih romantičnih oper, oper, ukrojenih po belkantističnih zgledih ali francoskih žanrih *opéra comique* in *grand opéra*, temveč nastajajo spevoigre, vsaj v nekaterih segmentih še navezane na klasicistično izročilo (Cvetko Ipavčevega *Tičnika* ocenjuje kot »poznoklasicistično« delo), ¹⁵² operete v smislu lažjega, krajšega in manj zahtevnega opernega žanra, kot zgled služi Lortzingov tip *Spieloper* ali model nacionalne opere, kakršnega je s *Prodano nevesto* razvil Smetana. Takoj zatem, v naslednji fazi, pa nastajajo že opere, ki so bolj trdno zavezane operni sočasnosti, torej tipiki operne ustvarjalnosti s konca 19. in začetka 20. stoletja: Savin sicer poizkuša ustvariti nacionalno opero, vendar je v kompozicijskem smislu odvisen od Wagnerjevega modela glasbene drame, Parma se od *Stare pesmi* naprej vse bolj zgleduje pri verizmu, medtem ko je glasbeni razvoj J. Ipavca in Hochreiterja potekal vzporedno z dunajsko *findesièclovsko* moderno, ki jo je mogoče razumeti kot nadaljevanje postwagnerjanske tradicije, ujete med nove kompozicijske postopke in še »staro« izrazno estetiko.

Če 19. stoletje v povezavi z nekaterimi glasbenimi žanri (npr. simfonična glasba) še ni prineslo do konca avtonomnih umetniških sadov, pa je gotovo vzpostavilo osnove, iz katerih so izrasli pomembni umetniški dosežki naslednjega obdobja. Kaj takega bi težje trdili za slovensko operno ustvarjalnost 19. stoletja, saj se zdi, da najpomembnejšega opernega dela naslednjega obdobja in morda tudi celotne slovenske operne kulture, *Črnih mask* (1928) Marija Kogojca (1892–1956), ne moremo razumeti kot naslednice razvoja slovenske operne ustvarjalnosti v 19. stoletju. Tudi sorazmeren recepcijski neuspeh *Mask* – to v slovenski muzikološki literaturi sicer veljajo za najpomembnejše operno delo, takšne veljave pa nimajo v širšem krogu opernega občinstva – ni toliko posledica skladateljevih v tistem času vse bolj izrazitih znakov mentalne bolezni, temveč nenavadne pozicije v kontekstu slovenske operne ustvarjalnosti, za katero je značilna šibka tradicija in slogovno »preskakovanje«. Tudi Kogojca lahko razumemo v smislu »preskokov«: kot preskok od poizkusov nacionalne opere (takšne namene ima Savin s svojim *Matijo Gubcem* še leta 1923) k ekspresionistični operi, kot preskok od operete v »starem številčnem slogu« k ekspresionistični glasbeni drami in kot preskok od domačijskega k nadnacionalnemu simbolizmu.

OPOMBE

- 1 Philipp Ther, *Center Stage* (West Lafayette: Purdue University Press, 2014), elektronska knjiga.
- 2 Friedrich Schiller, »Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?«, v: *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*, ur. Jürg Mathes (Berlin: Walter de Gruyter, 1974).
- 3 Philipp Ther, »Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis«, v: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, ur. Peter Stachel in Philipp Ther (Dunaj: Oldenbourg, 2009), 90.
- 4 John Neubauer, »'Nichtfracks' for Comic Operas: Jernej Kopitar's Initiative to Write Slavic National Operas«, v: *Nova nepoznata glasba*, ur. Dalibor Davidović in Nada Bezić (Zagreb: DAF, 2012), 292–298. Od Slovencev je ta predavanja najbrž poslušal Jernej Kopitar.
- 5 Eric Hobsbawm, »Introduction: Inventing Traditions«, v: *The Invention of Tradition*, ur. Eric Hobsbawm (Cambridge: University Press, 1983), 1–14.
- 6 Ther, *Center Stage*.
- 7 Nav. delo.
- 8 Richard Wagner, »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen«, v: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, zv. 2, ur. Richard Wagner (Leipzig: Verlag von J. W. Fritsch, 1871), 233–273.
- 9 Ther, *Center Stage*.
- 10 Tatjana Marković, »How much is opera inter/national?«, *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 101.
- 11 John Neubauer, »Zrinyi, Zriny, Zrinski, or: In which direction does the gate of Vienna open?«, *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 29, št. 1 (2002): 225.
- 12 Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske* (Ljubljana: Dramatično društvo, 1892), 169.
- 13 Takšne primere predstavljajo operni intendant Franz Thomé, ki je vodil operna gledališča v Lvovu, Ljubljani, Trstu, Celovcu, Gradcu, Rigi in končno tudi v Pragi, dirigent Gustav Mahler, ki je deloval v Olomoucu, Ljubljani, Kasslu, Pragi, Leipzigu, Budimpešti, Hamburgu in pred zadnjo službo v New Yorku tudi na Dunaju, med Slovenci pa bi lahko podobno »mednarodnost« poiskali v pevski karieri Frana Gerbiča, ki ga je vodila v Prago, Zagreb, Ulm, Lvov, po zaključeni pevski karieri pa se je pridružil glasbenemu vodstvu v *Dramatičnem društvu*.
- 14 Trstenjak, *Slovensko gledališče*, 34.
- 15 Nav. delo, 48.
- 16 Leta 1884 so v *Dramatičnem društvu* Schantlovo varianto izvajali celo kot »opero v treh dejanjih«.
- 17 Igor Grdina, »Slovenska opera v Ljubljani«, v: *110 let ljubljanske Opere*, ur. Tatjana Ažman in Mateja Zavrl (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002), 9.
- 18 Gl. pismo V. Valenti, 16. februar 1883, Glasbena zbirka, *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.
- 19 *Novice*, 8. februar 1866, 71.
- 20 *Novice*, 7. februar 1866, 51.
- 21 Trstenjak, *Slovensko gledališče*, 58.
- 22 Nav. delo, 58.

- 23 Ther, Center Stage.
- 24 Fran Göstl, »Gojitev opere in operete v Slovencih,« *Ljubljanski zvon* 16, št. 9 (1896): 543.
- 25 V pismu Leošu Janáčku Ipavec svojo opero povezuje s tradicijo A. Lortzinga. Prim. Igor Grdina, *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2002), 185.
- 26 Ther, Center Stage.
- 27 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 272.
- 28 Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevc: slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957), 25.
- 29 Josip obnavlja legendo o tem, da naj bi se Mihevc na Dunaju srečal z Beethovnom. Prim. Josip Mantuani, »Jurij Mihevec,« *Nova muzika* 2, št. 3 (1929): 9–10.
- 30 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 370.
- 31 Hubert Pettan, *Hrvatska opera: Zajčevi suvremenici I* (Zagreb: samozaložba, 1969), 23.
- 32 Nav. delo, 46.
- 33 *Obzor* 38, št. 27 (1897).
- 34 Pettan, *Hrvatska opera*, 45.
- 35 Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980), 134.
- 36 Anton Trstenjak, »Listek: dr. Benjamin Ipavec,« *Slovenski narod*, 9. december 1892, 1.
- 37 Jernej Weiss, »Neuprizorjena opera Melusina Emerika Berana,« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 77.
- 38 Göstl, »Gojitev opere in operete«, 544.
- 39 Primož Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas,« v: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1995), 8.
- 40 Primož Kuret, »Sattner in Hochreiter,« v: *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2001), 67–77.
- 41 Primož Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 15.
- 42 Igor Grdina in Mitja Spreizer, »Stara pesem – mojstrovina Viktorja Parme in smazek Ivana Cankarja,« *Zgodovina za vse: vse za zgodovino* 6, št. 1 (1999): 42–55.
- 43 Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 75.
- 44 Andrew Lamb, »Operetta.« *Grove Music Online*. 2001; Dostop 17. jun. 2021. <https://www-oxford-musiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020386>.
- 45 Škerjanc, *Jurij Mihevc*, 30.
- 46 Cvetko, *Davorin Jenko*, 139.
- 47 Stanko Premrl, »Kovačev študent,« *Dom in svet* 23, št. 3 (1910): 142.
- 48 Vojteh Valenta, »Čarovnica,« *Slovenski narod*, 5. april 1876, 1.
- 49 »Anton Stöckl,« *Dom in svet* 16, št. 2 (1903): 124.
- 50 Nav. delo.
- 51 Pismo V. Valenti, 2. januar 1888, Glasbena zbirka, *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.

- 52 Igor Grdina, »Funtkov libreto Teharski plemiči«, *Jezik in slovstvo* 36, št. 5–6 (1991): 150.
- 53 Grdina, *Ipavci*, 283.
- 54 »Teharski plemiči«, *Slovenski narod*, 13. december 1892, 1.
- 55 »Slovensko gledališče«, *Ljubljanski zvon* 13, št. 1 (1893): 61.
- 56 Direktor češkega Nacionalnega gledališča F. A. Šubert, ki je bil v kontaktih z *Dramatičnim društvom oz. Deželnim gledališčem*, je propagiral podobne gledališke vlake (divadelni vlaky). Gl. Ther, *Center Stage*.
- 57 Grdina, *Ipavci*, 280.
- 58 Borut Smrekar, »Glasbeno-gledališki opus Benjamina Ipavca,« v: *Benjamin in Gustav Ipavec: zbornik prispevkov simpozija ob 100. letnici smrti Benjamin in Gustava Ipavca*, ur. Primož Kuret (Šentjur: Knjižnica, 2009), 54.
- 59 Grdina, *Ipavci*, 271.
- 60 Grdina, *Ipavci*, 265.
- 61 Darja Freljih, »Viktor Parma – raziskovalna izhodišča,« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 40.
- 62 Fran Göstl, »Nova slovenska opera,« *Slovenski svet* 8, št. 9 (1895): 80.
- 63 Prim. Manica Špendal, »Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera?,« v: *Opera kot socialni ali politični angažma*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 1993), 58–64.
- 64 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber Verlag, 1980), 180.
- 65 Marković, »How much is opera«, 94.
- 66 Neubauer, »Zrinyi, Zriny, Zrinski«, 225.
- 67 Izidor Cankar, *Obiski* (Ljubljana: Nova založba, 1920), 41.
- 68 Nav. delo, 41.
- 69 »Theaterbericht,« *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872, 691.
- 70 Nav. delo, 692.
- 71 Avtor je o tem pripravil tudi daljši znanstveni članek za *Muzikološki zbornik*. Gl. Gregor Pompe, »Geneza opere Gorenjski slavček,« *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 145–159.
- 72 Borut Smrekar, »Foersterjevi operi,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 90.
- 73 Cankar, *Obiski*, 41.
- 74 Matija Bravničar, »Gorenjski slavček,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 5 (1937/38): 44.
- 75 Vladimir Karbusicky, »Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 105.
- 76 Vlado Kotnik, *Operno občinstvo v Ljubljani: vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010* (Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012), 145.
- 77 Julius pl. Ohm Januschowsky, »Musikalische Streiflichter,« *Laibacher Zeitung*, 19. december 1896, 2508. »Foerstes Musik wirkt auf die Empfindung und den Verstand, in seiner Op. gibt es duftige Blumen zu pflücken, er vermeidet es, Höhen zu erklimmen, die im Widerspruche mit der Handlung stünden, er verabsäumt es jedoch nicht, den ersten Meister des Kontrapunkt hervorzukehren, wo es not tut.«

- 78 »Theaterbericht,« *Laibacher Zeitung*, 29. april 1872, 692.
- 79 Vilko Ukmar, »Foerster-Polič: Gorenjski slavček,« *Slovenec*, 25. november 1937.
- 80 Fran Govekar, »Novo predelani 'Gorenjski slavček',« *Slovenski narod*, 22. november 1937, 3.
- 81 Jože Sivec, »Gerbičevi operi,« v: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 91.
- 82 Fran Gerbič, »Avtobiografija (tipkopis),« v: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 163.
- 83 Nav. delo, 166.
- 84 Jože Sivec, »Neuprizorjena Gerbičeva opera 'Kres',« *Muzikološki zbornik* 11 (1976): 54.
- 85 Nav. delo, 56.
- 86 Zgodba naj bi bila sicer povzeta po resničnem dogodku. Prim. Hugo Gerbič, »Kako je komponiral moj oče,« *Gledališki list* št. 2 (1925/26): 5.
- 87 Stanko Vurnik, »Dve operni premieri,« *Slovenec*, 27. oktober 1925, 3.
- 88 Fran Göstl, »'Almira' in 'Ksenija',« *Slovenski narod*, 24. junij 1920, 2.
- 89 Nav. delo, 2.
- 90 »Ksenija v Zagrebu,« *Slovenka* 1, št. 6 (1897): 9.
- 91 »Slovensko gledališče,« *Slovenski narod*, 20. november 1911, 3.
- 92 Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere* (Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981), 21.
- 93 Grdina in Spreizer, »Stara pesem«, 47.
- 94 Anton Foerster, »Viktor Parma: Stara pesem,« *Slovenski list* 3, št. 54 (1898): 1.
- 95 Fran Zbašnik pogreša več dramatičnosti, ne ugaja mu tudi libreto. [Fran Zbašnik] »Slovensko gledališče,« *Ljubljanski zvon* 18, št. 11 (1898): 703–704.
- 96 Fran Govekar, »Viktor Parma – Anton Balatka: Amaconke,« *Slovenski narod*, 13. september 1937, 2.
- 97 Leopold Pahor, »Amazonke,« *Ljubljanski zvon* 23, št. 5 (1903): 318.
- 98 Adolf Rosiva, »Viktor Parma: 'Nečak',« *Dom in svet* 21, št. 4 (1908): 189.
- 99 Paolo Petronio, *Viktor Parma: oče slovenske opere* (Trst: Mladika, 2002), 220.
- 100 Nav. delo, 229.
- 101 Viktor Parma, »Zlatorog,« *Slovenski narod*, 8. februar 1920, 1.
- 102 Nav. delo.
- 103 Prim. Gregor Pompe, »Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo,« *Muzikološki zbornik* 45, št. 1 (2009): 29–44.
- 104 Suzana Ograjšek, »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 23.
- 105 Nav. delo, 26. »Welche Richtung ich dann nehmen werde, kann ich nicht sagen, die deutsche von Wagner angezeigte Music paßt mir nicht spricht mir nicht aus der Seele und am liebsten würde ich eine Internationale Richtung einschlagen. Freilich gebe ich mich diesbezüglich keiner Illusion, weiß ich doch daß Slovenen auf jeden Gebiet ein armes Volk, auch in der Musik in der Kinderschule stehen und mir noch alles zu machen übrig bleibt. Auch Ipavic ist ein solches Kind sagt wie ihm's der Himmel eingegeben hat ohne tieferer Sachkenntnis. Überhaupt will ich nicht von einem beschränkt slowenischem Standpunkt, sondern würde die ganze »Südslavische« Gruppe in der Musik vertreten. Du hast ein Werk, welches – glaube ich in Böhmen erscheinen ist und Nationallieder enthält. Wenn

- du bei der Gelegenheit mir die Hefte senden wolltest, ich möchte sie durchblättern um so die ersten Studien von Nationalliedern machen. Auch wäre ich nicht abgeneigt einen Nationaln Operntext zu ent[...]; aber wo einen nehmen und vorderhand den Leuten nichts bitten können.«
- 106 Risto Savin, »Nekaj podatkov,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 3 (1936/1937): 24.
- 107 Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija«, 27.
- 108 Borut Smrekar, »Opere Rista Savina,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 143.
- 109 Cvetko, Risto Savin, 89. Slavko Osterc pozneje govori celo o »idejnih motivih«. Slavko Osterc, »Ob 80 letnici Rista Savina,« *Jutro*, 28. april 1940, 7.
- 110 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 144.
- 111 Ograjenšek, »Savinova glasbena biografija«, 32.
- 112 Nav. delo, 33.
- 113 Anton Svetek, »Nova slovenska opera 'Lepa Vida',« *Slovenec*, 21. december 1909, 1.
- 114 »Slovensko gledališče,« *Ljubljanski zvon* 30, št. 2 (1910): 124.
- 115 Matija Bravničar, »Lepa Vida,« *Maska* 1, št. 2 (1920): 24.
- 116 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 144.
- 117 Cvetko, *Risto Savin*, 93.
- 118 Smrekar, »Opere Rista Savina«, 152.
- 119 Cvetko, *Risto Savin*, 99.
- 120 Nav. delo, 103.
- 121 Nav. delo, 103.
- 122 Marij Kogoj, »Dve operni noviteti,« *Ljubljanski zvon* 44, št. 4 (1924): 56.
- 123 Emil Adamič, »Risto Savin: 'Gospodovski sen',« *Slovenski narod*, 4. december 1923, 3.
- 124 Cvetko, *Risto Savin*, 120.
- 125 Risto Savin, »Kako je nastala opera 'Matija Gubec',« *Nova muzika* 1 (1928): 12.
- 126 V gledališkem listu je Savin priobčil celo skico vojaških manevrov. Risto Savin, »Okoli moje narodne opere 'Matija Gubec',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* št. 3 (1936/1937): 22.
- 127 Savin, »Okoli moje narodne opere«, 20.
- 128 Slavko Osterc, »Slovenska opera o Matiji Gubcu,« *Jutro*, 30. september 1936, 7.
- 129 Emil Adamič, »Risto Savin, 'Matija Gubec',« *Jutro*, 3. oktober 1936, 7.
- 130 »Velika slovenska opera,« *Slovenija* 5, št. 41 (1936): 2.
- 131 Grdina, *Ipavci*, 409.
- 132 Darja Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 248.
- 133 Danilo Pokorn, »Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe,« v: *Josip Ipavec in njegov čas*, ur. Igor Grdina (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000), 90.
- 134 Gojmir Krek, »Ipavic: 'Možiček',« *Ljubljanski zvon* 21 (1901): 11.
- 135 Evgen Lampè, »'Možiček',« *Dom in svet* 14, št. 3 (1901): 190.
- 136 Pokorn, »Možiček, pantomima Josipa Ipavca«, 92.
- 137 Grdina, *Ipavci*, 400.

- 138 Nav. delo, 418.
- 139 Nav. delo, 404.
- 140 Nav. delo, 428.
- 141 Nav. delo, 437.
- 142 V literaturi se pojavljajo različne datacije dela. Na ohranjenem klavirskem izvlečku je avtor zapisal letnico 1905, Primož Kuret navaja letnico 1911 (»Sattner in Hochreiter«, 70), medtem ko Matjaž Barbo sklepa, da je zadnje vpise v izvleček Hochreiter opravil še celo v 30. letih (»Operna 'vožnja domov' Emila Hochreiterja,« v: *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem in Ljubljana: Festival), 2019, 328.
- 143 Primož Kuret sicer navaja, da naj bi Hochreiter napisal še opereto *Grob na pusti* in opereto *Die listige Mutz op. 74*. Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 7.
- 144 Karl Paumgarten, *Judentum und Sozialdemokratie* (Gradec: Stocker, 1920); Karl Paumgarten, *Juda: Kritische Betrachtungen über d. Wesen u. Wirken d. Judentums* (Gradec: Heimatverlag L. Stocker, 1921).
- 145 Borut Smrekar, »Hochreiterjeva opera,« v: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2001) 86.
- 146 Prim. Barbo, »Operna 'vožnja domov'«, 314.
- 147 Kuret, »Emil Hochreiter in njegov čas«, 10.
- 148 Prim. Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Ljubljana: Slovenska matica, 1971).
- 149 Prim. Manica Špendal, »Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča od leta 1785 do 1861« (magisterij, Univerza v Ljubljani, 1971).
- 150 Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, 177.
- 151 Jože Sivec, »Opera v Stanovskem gledališču med letoma 1765 in 1861,« v: *Zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar (Ljubljana: SNG Opera in balet, 2001), 121.
- 152 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 181.



10

**KATOLIŠKA CERKVENA GLASBA
V 19. STOLETJU NA SLOVENSKEM**

Aleš Nagode

**10.1 CERKVENA GLASBA SLOVENSkih DEŽEL V PRVI POLOVICI
19. STOLETJA IN PREDCECILIJANSKI REFORMNI NAČRTI**

Cerkvena glasba je v 19. stoletju doživljala globoke spremembe, ki niso zajele samo njenega repertoarja, temveč tudi sestavo in izobrazbeno raven izvajalskih moči. V času jožefinizma in francoske okupacije velikega dela slovenskega ozemlja je bila nepopravljivo porušena v prejšnjem stoletju vzpostavljena institucionalna osnova reprezentativne cerkvene glasbe. Praznino, ki je nastala, je skozi stoletje zapolnjeval funkcijsko in estetsko različen, včasih celo diametralno nasproten repertoar. Na slovensko ozemlje je večinoma pritekal skupaj z novimi pogledi na cerkveno glasbo iz tujine, deloma pa je nastajal pod peresi priučenih domačih skladateljev. Njegova recepcija v sorazmerno ohlapno organiziranem sistemu cerkvene glasbe je spletla živopisen preplet starega in novega, tujega in domačijskega, rigorozno elitističnega in sproščeno poljudnega.

Ob opazovanju razvoja v tem času ne smemo prezreti dejstva, da je bilo tudi v 19. stoletju cerkvenoglasbeno življenje močno odvisno od finančnih zmožnosti cerkvenih ustanov. Na eni strani so bile dobro dotirane ustanove, npr. stolnice v Ljubljani, Šentandražu oz. Mariboru (po 1859), Gorici in Trstu ter večje mestne in podeželske župnije, ki so si lahko privoščile večje izdatke za cerkveno glasbo. Običajno so za vodje najemali dobro usposobljene cerkvene glasbenike, občasno so sodelovali tudi drugi poklicni glasbeniki. Podobno velja za samostane, v katerih so pogosto gojili tudi ljubiteljsko muziciranje ter izobraževali lasten glasbeniški kader. Frančiškanski red je dal nekaj najvidnejših slovenskih cerkvenih glasbenikov 19. stoletja (npr. p. Angelik Hribar, p. Hugolin Sattner), vsekakor pa je izobrazil celo vrsto redovnikov-organistov, ki so nato delovali v slovenskih redovnih hišah.

Stolne cerkve in sedeži večjih župnij so imeli večinoma na voljo tudi kakovostne orgle, ki so bile na Slovenskem osrednji cerkvenoglasbeni instrument. V teh cerkvah se začno v 19. stoletju oblikovati tudi prvi institucionalni arhivi muzikalij, katerih izhodišče so bile v mnogih primerih zapuščine v njih delujočih cerkvenih glasbenikov, nato pa so se bogatili in dopolnjevali z nakupi novejših glasbenih rokopisov in tiskov.

Na Slovenskem je bilo kar nekaj mestnih cerkva, v katerih je daleč v 19. stoletje preživela tradicija izvajanja vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb. Poseben položaj med njimi je imela prav gotovo ljubljanska stolnica. Njena glasbena kapela je ob koncu 18. stoletja doživela reorganizacijo tako po izvedbeni sestavi kot po strokovni usposobljenosti svojih članov. Dosegla je raven, kakršno so imele podobne ustanove v drugih avstrijskih deželah, ter je zadoščala za izvajanje najbolj kakovostnih sodobnih glasbenih del. Čeprav se je v času francoske okupacije in po njej zaradi pomanjkanja finančnih sredstev skrčila na nujno potrebno osebje,¹ to očitno ni bistveno vplivalo na njen repertoar. Ohranjeni seznam skladb v inventarju stolne kapele iz leta 1864 priča, da je tradicija izvajanja klasicističnih in zgodnjерomantičnih vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb ostajala na stolnem koru živa še do smrti Gregorja Riharja (1796–1863). Med njimi najdemo dela v srednjееvropskem prostoru popularnih tujih skladateljev (Anton Diabelli, Johann Baptist Schiedermayr, Johann Nepomuk Hummel, Joseph in Michael Haydn, Joseph Leopold pl. Eybler, Carl Czerny), pa tudi skladbe na Slovenskem delujočih ustvarjalcev, kot so Leopold Ferdinand Schwerdt, Anton Höller in Josef Mikš ter Gašpar in Kamilo Mašek. Med inventarjem stolnice so navedeni poleg orgel tudi drugi glasbeni instrumenti: tri uporabne in tri neuporabne violine, viola, violon, neuporabni violončelo ter pavke.²

Podoben je bil položaj v drugih mestih na Slovenskem. V Novem mestu je izvajanje vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe preživelo vse do konca 70. let tako v frančiškanski kot kapiteljski cerkvi.³ Še celo trdnejša je bila tradicija v Gorici in Trstu, kjer je v stolni cerkvi preživela vse cecilijanske napade ter se ohranila še v 20. stoletje.⁴ Na Štajerskem je bila najpomembnejše cerkvenoglasbeno središče mariborska mestna župnijska cerkev, ki je po letu 1859 postala stolnica. Hrani bogat arhiv muzikalij, ki je nastal z združitvijo arhivov muzikalij mariborske župnijske cerkve in lavantinske škofijske kapele ter so ga nato dopolnjevali z novejšimi rokopisi in tiski. Njen repertoar se ne razlikuje bistveno od tistega v

Ljubljanski stolnici, opazna je le nekoliko močnejša zastopanost skladateljev dunajskega kroga, kar pa lahko pripišemo močnejšim povezavam s severom (Maribor je bil pred letom 1859 del Sekavske škofije).⁵ Podobno velja za po obsegu in značilnostih primerljiv repertoar proštjske cerkve na Ptuju.⁶ Tudi celjska opatijska cerkev hrani zbirko muzikalij, ki obsega soroden repertoar. Čeprav so bile tu izvajalske možnosti verjetno nekoliko manjše kot v stolnih cerkvah, lahko iz ohranjenih muzikalij razberemo, da so si tudi v Celju prizadevali za dostojanstvu opatijske cerkve primerno raven cerkvene glasbe. Ob tem ne smemo prezreti možnosti, ki so se odpirale s sodelovanjem *Glasbenega društva (Musikverein)*, ki se je posvečalo tudi cerkveni glasbi kot enakovrednemu delu svojih glasbenih nalog.⁷

Čeprav ohranjeni viri izpričujejo izvajanje vokalno-instrumentalne glasbe v večini pomembnejših slovenskih cerkva, pa ne vemo veliko o njegovem dejanskem obsegu. Zelo verjetno je glasba zazvenela ob velikih praznikih in posebnih priložnostih, v škofijskih središčih morda tudi pri petih mašah ob nedeljah.

Če so raziskave orisale dovolj jasno podobo cerkvene glasbe v slovenskih mestih v prvi polovici 19. stoletja, pa se naše poznavanje cerkveno-glasbenega dela tega časa na podeželju opira na veliko manj zanesljive vire. Poznamo ga predvsem iz številnih člankov, ki se odzivajo na sodobne cerkvenoglasbene okoliščine ter z vedno ostrejšimi besedami terjajo spremembe, tako v repertoarju kot v kakovostni ravni izvedbe.

Cerkvena glasba na slovenskem podeželju v prvih desetletjih 19. stoletja se po razpoložljivih informacijah sodeč ni bistveno razlikovala od tiste v predjožefinskih časih. V podeželskih cerkvah, zlasti v majhnih, v času jožefinskih reform oblikovanih župnijah, so bili pogoji za izvajanje cerkvene glasbe več kot skromni. Na podeželju po pravilu ni bilo poklicnih glasbenikov ali ljubiteljev, ki bi opravili temeljitejše glasbeno šolanje. Organistovsko službo so večinoma opravljali kar učitelji. Ti v učiteljskih pripravnicah niso bili deležni primerne glasbene izobrazbe, ki bi jih usposobila za glasbeno delo, povezano z njihovo službo.⁸ Čeprav je bila ena od nalog *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole (Musikschule an der Normal-Hauptschule)* v Ljubljani (ustanovljena 1816), da je organizirala pouk v petju in orgljanju za učiteljske pripravnike, je bil obseg ur premajhen, da bi lahko to nalogo opravila zahtevam primerno. Zato je bila raven znanja podeželskih organistov prepuščena predvsem njihovi lastni prizadevnosti in talentu.

V začetku stoletja so bili izvajalci cerkvenega petja na slovenskem podeželju, kot že stoletja poprej, večinoma zbrani verniki. V prvih desetletjih 19. stoletja pa se je, pod vplivom reprezentativne umetniške cerkvene glasbe, vedno bolj uveljavljala glasba, ki jo je izvajala večinoma maloštevilna skupina pevcev na koru z orgelsko spremljavo. Te spremembe so se v posameznih deželah uveljavljale z različno intenzivnostjo. Najdlje se je enoglasno ljudsko petje ohranilo na Štajerskem. Preživelo je cecilijanstvo ter se ponekod ohranilo vse do 20. stoletja, do ponovnega razcveta cerkvenega ljudskega petja v 20. in 30. letih. Na Koroškem se je cerkveno ljudsko petje razvilo v improvizirano štiriglasje.⁹ Na Kranjskem naj bi se enoglasno cerkveno petje najprej umaknilo petju pevskega kora.¹⁰ Razlike pa so bile tudi v prevladujočem značaju cerkvenih pesmi. Koroške pesmi naj bi bile enolične, štajerske vesele in hitre, kranjske pa počasne in spevne.¹¹

Izvajalske moči podeželske cerkvene glasbe so zaokroževali ljudski godci, ki so ob praznikih in posebnih svečanostih v vaške cerkve prinesli vsaj kanček tiste baročne reprezentativnosti, ki je ostala do druge polovice 19. stoletja v ljudskem okusu idealnega cerkvenega obreda.¹² Njihova naloga je bil predvsem tuš ob vstopu in povzdigovanju, pa tudi kakšna poskočnica (valček, polka, mazurka, marš itd.) med samim obredom.¹³ Zasluge godcev, pogosto pa tudi organistov, je bil odvisen od tega, kako so s svojo glasbo ugodili ljudskemu okusu.

Skozi 19. stoletje so skoraj vse podeželske župnijske cerkve pa tudi mnoge podružnice dobile velikosti prostora primerne orgle.¹⁴ Podeželske župnijske cerkve pa skoraj brez izjeme niso imele lastnih glasbenih arhivov. Nabava ustreznih not in njihovo prepisovanje je bila še daleč v drugo polovico stoletja naloga in breme organistov. Glasbeni repertoar, ki je zvenel v podeželskih cerkvah slovenskih pokrajin, je bil zato precej raznolik. Organisti so si iz različnih virov sestavljali lastne rokopisne pesmarice, v katerih so zbrali skladbe, ki so jih nato izvajali skozi cerkveno leto.¹⁵ V njih vsebovane pesmi so pridobili večinoma s prepisovanjem, včasih pa so bile tudi plod njihove ustvarjalnosti. Melodije in besedila so bila lahko njihovo lastno delo ali pa so jih črpali iz številnih nemških in starejših slovenskih cerkvenih pesmaric ali pa celo iz repertoarja znanih ljudskih in popularnih pesmi. Pri tem se niso ozirali na izvorno vsebino pesmi, tako da so za cerkveno rabo prirejali tudi melodije in glasbo posvetnih pesmi.¹⁶ Skladbe so bile deležne obsežnih predelav in okraševanj, včasih tako temeljitih, da je postal izvorni napev skoraj nerazpoznaven.¹⁷ Tako oblikovani repertoar je

bil organistova osebna last ter ga je ob selitvi na novo službeno mesto odnesel s seboj.¹⁸ Prav to je eden ob pomembnih razlogov, da se je tovrstno gradivo skoraj v celoti porazgubilo in o izvajanem repertoarju manjših cerkva ne vemo skoraj ničesar.

V prvih desetletjih 19. stoletja je delovalo nekaj avtorjev slovenskih cerkvenih pesmi, ki so večinoma nadaljevali tradicijo pojožefinske cerkvene pesmi. Med njimi so najpomembnejši Valentin Stanič (1744–1847), Andrej Kančnik (1775–1841), Janez Traven (1781–1847), Peter Danjko (1787–1873) in Janez Hink (1796–1886). Velik sloves je užival tudi Matevž Kračman (1773–1853), ki je bil avtor več do sedaj le delno identificiranih napevov cerkvenih pesmi.¹⁹

10.2 ZAČETKI REFORME CERKVENE GLASBE PRED RAZMAHOM CECILIJANSTVA

Zmanjšanje kakovosti cerkvene glasbe v prvi polovici 19. stoletja ni ostalo brez odmeva. Vse do nastopa cecilijanstva v 70. letih se v slovenskem in nemškem časopisju slovenskih dežel vrstijo članki, ki šibajo slabosti cerkvene glasbe na Slovenskem ter ponujajo bolj ali manj celovite in domišljene rešitve za njeno izboljšanje. Reformna prizadevanja pa niso ostajala le pri golem razpravljanju, temveč je bilo v teh desetletjih tudi kar nekaj, deloma uspešnih organizacijskih in ustvarjalnih prispevkov, ki so cerkvenoglasbenemu delu dali nov zagon.

Kronološko najzgodnejša so prizadevanja, da bi izboljšali izobrazbeno raven cerkvenih glasbenikov. Tako je stolni kapitelj že leta 1799 razpisal štipendijo za glasbenega učitelja ter bil leto pozneje, skupaj s stanovsko upravo in okrožnim uradom, eden od predlagateljev ustanovitve glasbene šole. Tudi v spomenici o ustanovitvi glasbene šole, ki jo je stanovom predložila *Filharmonična družba (Philharmonische Gesellschaft)* v Ljubljani leta 1803, je bil eden od razlogov, ki so načrt utemeljevali, prav propadanje cerkvene glasbe.

Šele leta 1806 je stolnemu kapitlju uspelo ustanoviti glasbeno šolo pri ljubljanski stolnici. Naloga glasbenega učitelja je bila, da je poučeval različne instrumente ter figuralno in koralno petje. Namen šole pa ni bil le dvigniti kakovostno raven izvajalcev cerkvene glasbe ter zagotavljati potrebni naraščaj za obnavljanje stolne kapele. Prvič po Hrenovem času je bila z namero, da naj bi

pouk koralnega petja obiskovali tudi bogoslovci in drugi glasbeno še neizobraženi beneficiati, vsaj posredno poudarjena potreba po temeljitejši glasbeni izobrazbi slovenske duhovščine. Kljub temu šola ni pustila vidnejših sledov, saj je že po dobrih dveh letih prenehala delovati zaradi francoske okupacije in nevzdržnih finančnih bremen.

Možnosti za glasbeno šolanje so se v ljubljanski škofiji nekoliko izboljšale leta 1816, ko je bila ustanovljena *Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani. Njen program je določal, da morajo vsi gojenci od 5. tečaja sodelovati pri cerkvenem petju. Posebna pozornost je bila posvečena glasbenemu izobraževanju učiteljskih pripravnikov. Ti so obiskovali šestmesečni tečaj petja in orgljanja, s po tremi urami pouka tedensko. Kljub temu pa glasbena šola očitno še vse do sredine 50. let ni bistveno prispevala k dvigu izobrazbene ravni prihodnjih učiteljev. Od leta 1829 se v dokumentih vrstijo pritožbe o nezadostnem znanju učencev šole. Krivdo zanj naj bi nosil glasbeni učitelj Gašpar Mašek (1794–1873), ki se vse do upokojitve leta 1854 ni mogel otresti (kot kaže upravičenih) očitkov o malomarnosti in strokovni neusposobljenosti. Pevski pouk je obsegal petje izključno nemških cerkvenih pesmi, poučevanje klavirja pa je Mašek kar opuščal in učencem kljub temu izdajal spričevala.²⁰ Navzlic temu pa je, nenazadnje tudi po njegovi zaslugi, prodrlo spoznanje, da ob veljavnem programu, ki je za glasbeno izobraževanje prihodnjih učiteljev predpisoval tako skromen obseg ur, tudi najmarljivejši učitelj ne more doseči željenega cilja. Žal so vsi poskusi, da bi šolo reorganizirali, ostajali neuresničeni vse do leta 1854 zaradi nasprotujočih si mnenj in interesov med gubernijem, šolskim ministrstvom, škofijskim konzistorijem in *Filharmonično družbo*.

Slabo delovanje *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani, še zlasti pa nezadostna glasbena usposobljenost prihodnjih učiteljev-organistov, ni odmevala le v uradnih krogih, zadolženih za nadziranje njenega delovanja. Položaj je bil očitno do te mere zaostren, da je skupina ljubiteljev pripravljala celo ustanovitev društva za cerkveno glasbo, ki bi organiziralo lastno glasbeno šolo. O tej nameri poroča Philipp Jacob Rechfeld (1797–po 1862) leta 1846, ki pa očitno ni bil med ustanovitelji. V obsežnem članku utemeljuje nujnost dviga izvajalske ravni z dejstvom, da še tako idealna cerkvena glasba izgubi svoj učinek, če je slabo izvedena. Zato mora biti osnova vsakega prizadevanja za reformo cerkvene glasbe glasbena šola, ki bo izvajalcem posredovala ustrezno izobrazbo. Kot

model učinkovite organizacije kratko oriše ustroj in delo glasbene šole, ki je v letih od 1825 do 1832 obstajala v Gorici in katere vodja je bil. Tudi ta šola je izobraževala učiteljske pripravnike.²¹ O nadaljnji usodi te pobude nimamo poročil. Kljub temu se stanje še nekaj let ni bistveno spremenilo. Na popolno neprimer-
nost veljavnega programa, po katerem so se za delo organista izobraževali učiteljski pripravniki, je opozarjal tudi Etbin Henrik Costa leta 1852.²²

Tudi v drugih slovenskih mestih so ustanavljali društva, katerih namen je bil omogočiti izobraževanje učiteljskih pripravnikov. Eden od namenov celjskega *Glasbenega društva (Musikverein)* je bil tudi »mladino v muziki, zlast pa šolske pripravnike v orglanju prav dobro podučit«. ²³ Podobno vlogo naj bi med drugim imelo tudi mariborsko *Glasbeno društvo (Musikverein)*, ustanovljeno leta 1825.

Spremenjeni odnosi med cerkvijo in državo v porevolucijskem času so prinesli spremembe tudi v glasbeno šolanje učiteljev. Z reorganizacijo *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani leta 1854 so bili dejansko uresničeni predlogi, ki jih je konsistorij posredoval državnim organom v drugi polovici 40. let. Z novim pravilnikom je bilo glasbeno šolanje učiteljskih pripravnikov podaljšano na dve leti s po 12 urami tedensko. Predmeti so obsegali petje, violino, orgle, klavir in generalni bas.

Šolsko delo je pod novim učiteljem Kamilom Maškom (1831–1859) ter njegovim naslednikom Antonom Nedvedom (1829–1896) očitno uspešno potekalo vse do reorganizacije šolstva v 70. letih, ko je bila leta 1875 *Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole* priključena glasbeni šoli *Filharmonične družbe*, oddelek za učiteljske pripravnike pa učiteljišču. Z novo šolsko zakonodajo in odstopom od konkordata (1874) je Cerkev izgubila nadzor nad šolstvom, hkrati pa je bila postopno pretrgana tudi vez med službama organista in učitelja. Čeprav je glasbeni pouk ostal del predmetnika tudi na novih učiteljiščih, so nove okoliščine, tudi zaradi političnega položaja, narekovale Cerkvi, da se je bolj oprla na lastne moči. Dozorel je čas za ustanovitev zasebnih orglarskih šol, ki so začele delovati v okviru cecilijanskega gibanja.

Ob koncu 40. let se je tudi na Štajerskem zbudil odpor do nevdržnega stanja cerkvene glasbe. Prvi znaki spremenjenega okusa so se kazali v osamljenih publicističnih prispevkih. Stvarnejša pobuda je bila oblikovana na učiteljskem zborovanju v Braslovčah, 2. maja 1850. Udeleženci so predlagali nekaj ukrepov za obnovo ljudskega petja, ki so obsegali prepoved izvajanja neodobrenih pesmi

pri bogoslužju in izid nove, uradne škofijske pesmarice s spremljevalnim gradivom za organiste.²⁴ Pobuda je bila sprejeta ugodno, tako pri vodstvu lavantinske škofije kot pri pristojnem državnem ministrstvu. Razvila se je široka razprava o podobi in obsegu pesmarice, ki pa je pokazala vrsto nepremostljivih ovir in konceptualnih razhajanj, ki so končno privedla do propada načrta.²⁵

Da bi vsaj delno izpolnili to praznino ter dali organistom in učiteljem na voljo primeren repertoar, so poskusili z rubriko *Slovenska grlica* v zborniku *Drobtinice*. Prinesla je nekaj novih besedil za cerkvene pesmi, v glasbenem pogledu pa le nekaj od vsepovsod nabranih skladb v 5. in 6. letniku (1850, 1851). Nekaj let pozneje (1857) je na nevzdržne razmere v cerkveni glasbi opozoril tudi škof Anton Martin Slomšek (1800–1862). V članku *Cerkveno petje nekdanjo in sedanjost po Štajerskem* je predstavil svoj pogled na primerno cerkveno glasbo. V grobih potezah se opira na veljavno cerkveno-glasbeno zakonodajo, predvsem na okrožnico *Annus qui* papeža Benedikta XIV. Za večino običajnega bogoslužja v podeželskih in mestnih cerkvah si želi pastoralno učinkovitega, le z orglami spremljanega ljudskega petja v narodnih jezikih, brez sodelovanja instrumentov ali celo ljudskih godcev. Pri slovesnem bogoslužju pa naj slavnosti primerno poje zbor, ne ljudstvo, s spremljavo orgel ali instrumentalistov.²⁶

Tudi Kamilo Mašek je k reformi cerkvene glasbe prispeval s publicističnim delovanjem. V obsežnem članku *O cerkvenem petji in orgljanji po deželi* iz leta 1857 je zagovarjal podobna izhodišča. Tudi zanj je ideal cerkvene glasbe ljudsko petje, ki ga je treba razširjati. V članku je strnil osnovna stilistična merila za primerno cerkveno glasbo. V uporabljenih značilnih besednih zvezah, kot so »ginljivo soglasje« ali petje kot »molitev pobožnega srca«, se kaže izrazita prevlada zgodnjeromantične estetike. Opozarja tudi, da je izobrazbena raven organistov večinoma prenizka za primerno vodenje cerkvene glasbe, zato bi se morali nenehno izpopolnjevati. Pretežni del članka obsega obširne sezname učbenikov za glasbeno teoretske discipline ter zbirke primernih orgelskih skladb. Te vsebujejo dela znanih in manj znanih nemških mojstrov, ne moremo pa razbrati kakšne določnejše stilne orientacije.²⁷

Obsežni Maškov članek se zdi kar prenapolnjen z vsebino. Tega se je zavedal tudi Mašek ter že v njem napovedal izdajo pevske šole in pozval bralce, naj mu pošiljajo primerne skladbe. Načrtovana pevska šola pa je že naslednje leto prerasla v glasbeni časopis *Cäcilia*,²⁸ ki je ob skladbah prinašal tudi krajše spise o glasbenih

vprašanjih. Prispevki časopisa se odzivajo na oba temeljna problema, ki ju lahko zasledujemo v vseh razmišljanjih o izboljšanju cerkvene glasbe v tem času. Dvigu izobrazbene ravni podeželskega organista so namenjeni članki o pevskem pouku, preludiranju, modulaciji, zgradbi in vzdrževanju orgel in o harmoniji, medtem ko so številne latinske in dvojezične nemško-slovenske skladbe bogatile sicer uboren in večinoma nekakovosten repertoar cerkvene glasbe na Slovenskem.

Ob tem pa ne moremo spregledati dejstva, da se v nekaterih prispevkih že odražajo novi pogledi na cerkveno glasbo, ki so se v tem času uveljavljali v tujini, zlasti v Nemčiji. Maškova *Cäcilija* je opozorila na skladnost cerkvene glasbe z liturgičnimi predpisi, očiteno pa je tudi prodor historicističnega mišljenja. Mašek je v svojem časopisu objavil vrsto biografij cerkvenih skladateljev. Njihov izbor in vrstni red kažeta, da so nanj že vplivala razmišljanja in vrednostne sodbe nemških glasbenih piscev. Prvenstvo med cerkvenimi skladatelji pripisuje Palestrini, ki ga je imenoval kot »kralja cerkvene glasbe«, ob njega pa je postavil še Gallusa, Lassa in Allegrija. Čeprav vrsto biografij nadaljuje z orisi življenjske poti skladateljev klasicizma, pa iz besedila ne moremo čisto jasno razbrati, kakšno stališče je imel do njihovega cerkvenoglasbenega ustvarjanja. Posebej je podčrtal le tiste skladbe, ki jim je nemška publicistika prve polovice 19. stoletja dala pečat prave cerkvene glasbe. Tako v biografiji Josepha Haydna,²⁹ ob občudovanju skladateljeve genialnosti v simfonični in komorni glasbi, navaja le število cerkvenoglasbenih del. Med Mozartovimi omenja le čudoviti *Requiem*.³⁰ Priznanje pa daje Mihaelu Haydnu, ki je po njegovem mnenju eden od najboljših skladateljev prave cerkvene glasbe.³¹

Nemška prizadevanja za reformo cerkvene glasbe pa niso odmevala le v Maškovi *Cäciliji*. Na Slovensko so začele prihajati tudi nekatere izdaje regensburškega kroga. Stolni kor je že pod vodstvom Gregorja Riharja nakupil prve zvezke Proskejeve izdaje *Musica Divina*, ki prinašajo izbor cerkvene glasbe 16. in 17. stoletja.³² Pozneje so zbirko dopolnili in razširili z nakupom zbirke *Selectus novus misarum*.³³ Dela klasične vokalne polifonije pa so očitno, sicer redko in posamič, prodirala tudi v repertoar cerkvene glasbe na Slovenskem. Tako Mašek leta 1857 poroča, da se o lepoti in učinkovanju Palestrinovega *Miserere* lahko prepriča vsakdo pri obredih velikega tedna, ko ga v ljubljanski stolnici izvaja zbor bogoslovcev.³⁴ Le nekaj let pozneje (verjetno med 1859 in 1861) je dela klasične polifonije izvajal tudi Anton Hribar v Vipavi.³⁵

Ob koncu 60. let se pokažejo tudi prvi znaki prebujenega zanimanja za gregorijanski koral. Tako so bili že v *Rituale labacense* vključeni koralni napevi vigilije za umrle. Pomemben korak pa je storil Blaž Potočnik (1799–1872), ki je leta 1859 izdal *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt (Oficij za božič in sveto velikonočno sedemdnjeje v koralnih notah postavljen)*.³⁶ Delo poleg koralnih napevov za oficij božiča in velikega tedna vsebuje tudi obširen uvod, ki govori o problematiki korala s teoretske plati. Podobno vsebino ima tudi članek *Nekatere besede o cerkvenih rečeh* Petra Hitzingerja (1812–1867) iz istega leta, ki opozarja na veliko nepoznavanje korala med sodobnimi glasbeniki, ter podrobno razpravlja o sistemu modusov, solmizacije, heksakordov in drugih vprašanih koralne teorije.³⁷

10.3 CERKVENOGLASBENA USTVARJALNOST PREDCECILIJANSKEGA ČASA

Medtem ko so potekale razprave o izboljšanju cerkvene glasbe po vsem slovenskem etničnem ozemlju, je bilo le malo odločnejših korakov za spodbuditev izvirne glasbene ustvarjalnosti. Močno je primanjkovalo skladb na slovenska besedila, saj je bilo mogoče repertoar latinske cerkvene glasbe različnih zahtevnosti zlahka dobiti v tujini. Zato je toliko močneje odmevalo delovanje treh skladateljev – Gregorja Riharja, Luke Dolinarja in Blaža Potočnika – ki so od začetka 30. let ustvarili celovit repertoar slovenske cerkvene glasbe s slovenskimi besedili. Prvenstvo v trojici je tradicija pripisala Gregorju Riharju (1796–1863), čeprav se zdi, da je idejna izhodišča reformnih prizadevanj pripravil predvsem vsestranski erudit Blaž Potočnik, z izdajami del pa ga je za nekaj let prehitel Luka Dolinar. Odsotnost primerne repertoarja je poskušal Gregor Rihar zapolniti z velikopoteznim ustvarjalnim naporom. V dobrih dvajsetih letih je izšlo enajst glasbenih zbirk, prva ima naslov *Viže ze svete pesmi perve bukvice od Bl. Potočnika četveroglasno postavljene od Gr. Riharja* (1845), ter več kot devetdeset posameznih pol s krajšimi skladbami. Zadnje izdaje so izšle neposredno po skladateljevi smrti, med letoma 1864 in 1866.³⁸ S svojimi deli je želel ponuditi repertoar, ki bi izpodrinil skladbe, ki so bile za cerkev neprimerne, in sicer zaradi dogmatsko spornega besedila, kompozicijske nedospelosti ali odločno preveč

SLIKA 10.1 Gregor Rihar (dlib).



posvetnjaškega značaja. Njegove zbirke vsebujejo celovit repertoar, ki bi ga za izvajanje cerkvene glasbe potrebovala manjša podeželska cerkev. Obsega od mašnih pesmi za tihe maše, prek pesmi za velike praznike temporalna, Marijine in svetniške praznike, evharistične, adventne in postne pesmi, do maše za rajne. Večina skladb je na slovenska besedila, torej so bile namenjene predvsem podeželskim cerkvam in manj slovesnemu bogoslužju v večjih mestnih cerkvah. Na latinska besedila je zložil le skladbe za praznik svetega Rešnjega Telesa in večje število uglasbitev *Tantum ergo*. Programska naravnost izdaj se kaže tudi v izbiri svetniških pesmi, ki zajemajo zavetnike cerkva v ljubljanski škofiji.

Rihar je ustvaril glasbo, ki je bila primerna za cerkev in dostopna popularnemu okusu. Zanj je značilna spevna, ariozna melodika, ki se včasih ne razlikuje

bistveno od tedaj popularnih glasbenih zvrsti, od opere in spevoigre, pa vse do plesne glasbe. Podpira jo klasicistično jasna, večinoma na osnovne harmonske stopnje omejena harmonija, ki pa je v orgelski spremljavi pogosto razdrobljena v živahno figuraliko. Glasbeni stavek pogosto dopušča različne možnosti izvedbe, od solista ali enoglasnega zbora, prek solistično ali zborovsko zasedenega dvoglasja zgornjih glasov, do polnega štiriglasnega vokalnega stavka, vedno z orgelsko spremljavo.

Skladbe so hitro postale popularne, nekateri napevi so kmalu ponarodeli. Uspeha Riharjevih prizadevanj pa ni prinesla le premišljena in okusu prebivalstva slovenskih dežel prilagojena kompozicijska zasnova njegovih skladb. K njihovi razširjenosti je brez dvoma pripomogla tudi podpora cerkvenega predstojništva, ki je v njih prepoznalo sredstvo za ublažitev nevzdržnega stanja cerkvene glasbe v ljubljanski škofiji. Tako je 8. avgusta 1857 izšel škofijski *Razpis*, ki označuje Riharjeve skladbe kot najprimernejše za povzdignitev mašnega bogoslužja in drugih pobožnosti. Cerkvam ljubljanske škofije dovoljuje oz. celo nalaga dolžnost, da iz cerkvenega denarja kupijo Riharjeve izdaje, ki naj ostanejo župnijska last in temelj glasbenega arhiva. Okrožnica poudarja, da je uvajanje Riharjevih skladb ponekod že dalo izjemne rezultate ter s tem utemeljuje zahtevo cerkvenih oblasti, da se jih uvede tudi drugod, kjer je bil repertoar še vedno neprimeren.³⁹

Ustvarjanje Riharjevih sodelavcev Luke Dolinarja (1794–1863) in Blaža Potočnika je bilo, vsaj v glasbenem pogledu, po obsegu, kakovosti in odmevu skromnejše. Prvi je izdal pet zbirk skladb, večinoma na lastna besedila (*Napevi za pesme v Nedele celiga leta* [1829], *Napevi za pesme v Godove in Praznike celiga leta* [1838, 2. natis 1862], *Napevi (vishe) za pesme od Farnih Pomočnikov ali Patronov v Ljubljanski škofiji* [1839], *Vishe za pesme od Svetnikov in Svetnic v Ljubljanski škofiji samo v podružnicah češčenih* [1841]). Za nekaj pesmi je prevzel že znane in priljubljene melodije. Njegov glasbeni stavek je v splošnih potezah nekoliko bolj okoren in izdaja glasbenega samouka, vendar to ni zmanjšalo priljubljenosti nekaterih pesmi, ki so kmalu ponarodele. Blaž Potočnik pa je k prenovi slovenske cerkvene pesmi prispeval predvsem kot ustvarjalec številnih jezikovno dospelejših in dogmatsko neoporečnih besedil. Izdal jih je v odmevnih zbirkah *Svete pesme za vse veleke prazneke in godove med letam* (1827, več razširjenih ponatisov) in *Svete pesme druge bukvice* (1843, pozneje ponatisnjene). Njegovo glasbeno

ustvarjanje kaže sicer solidno, vendar še vedno skromno glasbeno izobrazbo in je bilo motivirano s trenutnimi potrebami okolja, v katerem je deloval.

Riharjeva ustvarjalnost je postala vzor za naslednjo generacijo slovenskih ustvarjalcev. Med ustvarjalci so bili predvsem učitelji, njihove skladbe pa so bile po pravilu odziv na potrebe cerkva, v katerih so vodili cerkveno glasbo. Leopold Cvek (1814–1896) je izdal več zbirk skladb (*Napevi za svete pesmi* [1851], *Napevi k pesmam za Cerkev, šolo in kratek čas* [1854], *12 cerkvenih pesem* [1872], *5 božičnih pesem* [1878]), ki uspešno sledijo popularnemu okusu in so imele tudi temu primeren ugoden odmev. Komponiral je tudi več krajših skladb na latinska besedila, ki pa so ostale v rokopisu. V kanonu slovenske cerkvene pesmi so se zasidrale tudi skladbe Andreja Vavkna (1838–1898) in Leopolda Belarja (1828–1899). Slednji je pomemben del službene poti preživel v Ljubljani, kjer je vodil tudi cerkveno glasbo v župnijski cerkvi sv. Jakoba. Nekoliko boljše razmere za glasbeno poustvarjanje v mestnem okolju, pa tudi vsaj pogojno simpatiziranje s cecilijanskim gibanjem, so prinesle nekoliko ambicioznejšo ustvarjalnost. Ob vrsti slovenskih cerkvenih pesmi je skladal tudi krajše skladbe na latinska besedila, ki pa niso doživele objave. Manj je bil slovenski javnosti znan Josip Levičnik (1826–1900), ki v času življenja ni doživel veliko natisov svojih skladb (*Slava Bogu na višavah, dva božična napeva* [1864]). Iz njegovega obsežnega opusa cerkvenih skladb na latinska in slovenska besedila je del železnega repertoarja slovenske cerkvene pesmi postalo le nekaj najznačilnejših del, ki zvesto sledijo zgledu Gregorja Riharja.

K repertoarju slovenske cerkvene glasbe je obrobno in z malo odmeva prispevalo še nekaj drugih skladateljev, med njimi so značilnejši Anton Kunšič (1839–1878), Janez Miklošič (1823–1901), ki je zložil skoraj že cecilijansko umerjeno *Mašo za štiri moške glasove, orgle in violon* (1863) in Jurij Flajšman (1818–1876).

Nekoliko drugačen je bil ustvarjalni prispevek Kamila Maška. Njegov cerkvenoglasbeni opus lahko razdelimo v dve skupini. Na eni strani se je posvečal reprezentativni cerkveni glasbi na latinska besedila, ki – kolikor lahko sklepamo na podlagi trenutne raziskanosti – sledi srednjeevropskim zgledom. Na drugi strani pa je zložil vrsto cerkvenih pesmi na dvojezična slovensko-nemška besedila, ki jih je objavljal v svoji reviji *Cäcilia* in s katerimi je želel ponuditi primeren repertoar predvsem podeželskim organistom. V njih se že kaže nov, na zgledih iz

tuje glasbene produkcije utemeljen okus, ki ga je par desetletij pozneje populariziralo cecilijansko gibanje. Označuje ga izrazna zadržanost, ki se odraža v umirjeni, skoraj stereotipni melodiki in ritmiki. Ob vsečni produkciji riharjanskega kova tovrstna glasba ni imela velikega odmeva.

10.4 CERKVENA GLASBA NA SLOVENSKEM V ČASU CECILIJANSTVA

Do začetka 60. let so prizadevanja za reformo cerkvene glasbe potekala harmonično, brez očitnih nasprotovanj. Iz tujine pritekajoče spodbude so se z veliko mero posluha za izvajalske in perceptivne danosti slovenskih mest in podeželja vključevale v cerkvenoglasbeno prakso. Če so si tam, kjer so izvajalske možnosti to dopuščale, vsaj ob posebnih priložnostih prizadevali izvajati skladbe po historicističnem okusu, so na podeželju prevladovale skladbe Riharja in njegovega kroga, deloma pa je cerkvena glasba ostajala še na stopnji s preloma stoletja. Stanje je leta 1862 orisal Matija Japelj v članku *Prosto mnenje o cerkveni godbi*. V njem loči tri vrste organistov. Prvi so celo življenje izvajali le nekaj lastnih napevov. Ljudstvo naj bi od te puste enoličnosti popolnoma otopelo. Drugi organisti, v katerih lahko prepoznamo pristaše riharjevskega repertoarja, so pri ljudeh izredno priljubljeni. Njihovo petje je »brez disharmonij«, torej v kompozicijskem pogledu dovolj kakovostno, hkrati pa »glas tako lahko in milo povzdignejo, da človeka do dna serca presunejo in ga tako k pobožni molitvi spodbudijo [...]«. Repertoar se je zdel Japlju raznolik ter vsebinsko primeren poteku cerkvenega leta. V tretjo skupino organistov je uvrstil tiste, ki so hoteli za vsako ceno ugoditi »zahtevi časa« in »pravemu cerkvenemu ritmizu«. Igrali so le počasne in otožne preludije, njihovo petje pa je označil kot tiho in zaspano.⁴⁰

Nasprotju med starim in novim, ki ga je občutil v slovenski cerkveni glasbi svojega časa Japelj, pa se je pridružilo še nasprotje med domačim in tujim, v očeh sodobnih piscev predvsem nemškim. Prvi se je o tem že istega leta izrekel Jožef Levičnik v članku *Beseda o slovenskih cerkvenih pesmih in napevih*. Ob obsežnem slavospevu Riharju ter drugim cerkvenoglasbenim skladateljem in piscem besedil, se je kratko dotaknil tudi delovanja Kamila Maška. Po Levičnikovem mnenju je *Cäcilja* v nasprotju z delovanjem Riharjevega kroga temeljila na tujih idejah, zato na Slovenskem ni imela primerne odmeva.⁴¹

Še izraziteje se je odpor do novega, ki je prihajalo k nam iz tujine, pokazal ob zgledu Antona Nedvéda. Ta si je dejavno prizadeval za resno in kompozicijsko kakovostno cerkveno glasbo, sodobniki pa so mu očitali, da se je večkrat izrazito negativno izrekel o kakovosti Riharjevih skladb. Tako naj bi bil pri pouku učiteljskih pripravnikov o Riharjevih skladbah izjavil naslednje: »Tej bedi na Kranjskem je treba narediti konec!« in »[...] morda je imel Rihar zasluge za cerkveno glasbo.«⁴² Dokončno zaostritev odnosov pa je prinesel njegov poskus, da bi pri petju večernic v ljubljanski stolnici zamenjali Riharjeve štiriglasne antifone in himnuse z enoglasnim (verjetno koralnim) petjem. Odzvala sta se tako celovski *Slovenec* kot *Novice gospodarske, obertnijske in narodske*. Prvi ga je poniževalno označil za nekega učitelja v Ljubljani, ki si drzne poseči v Riharjevo dediščino. *Novice* pa so njegov poskus imenovala »kolosalna predrznost«.⁴³

Da je bilo nasprotovanje živo še nekaj let pozneje, dokazuje uredniška opomba k članku Ferdinanda Vigeleja *O cerkveni glasbi v Učiteljskem tovarišu* leta 1868. Urednik, Andrej Praprotnik, je imel v mislih verjetno prav Nedvéda, ko je zapisal, da »[...] po pripravnicah tuji kulturonosni učeniki zatirajo edino lepo narodno petje.«⁴⁴ Tudi Levičnik je v *Zgodnji Danici* leta 1868 ponovno opozoril, da skušajo nekateri izpodriniti Riharja.⁴⁵

Novosti, ki so se uveljavljale v vseh evropskih katoliških deželah, pa so se kljub nasprotovanjem vedno bolj uveljavljale tudi na Slovenskem. Leta 1868 je izšla okrožnica stolnega prošta Janeza Z. Pogačarja, ki obravnava načrte za izboljšanje cerkvene glasbe ljubljanski stolnici. V svojih razmišljanjih se Pogačar popolnoma naslanja na avtoriteto vodilnih nemških cecilijancev, zlasti Franza X. Witta, Carla Proskeja in Ignaza Oberhoferja. Po njegovem mnenju bi morala reforma zajeti predvsem petje pri latinskih petih mašah. Klasicistični in zgodnjeromantični vokalno-instrumentalni cerkveni repertoar morajo nadomestiti koral, vokalna polifonija 16. in 17. stoletja ter v duhu obeh komponirana sodobna cerkvena glasba. Od tujih ideologov cecilijanstva je prevzel tudi pogled na zgodovino cerkvene glasbe, s katerim poskuša utemeljiti idejo cecilijanskega repertoarja. Uresničenje ideala cerkvene glasbe vidi v delih Palestrine in posnemovalcev – med njimi posebej omenja Jacobusa Gallusa – razsvetljenstvo in glasbeni klasicizem pa šteje kot čas največjega propada, ki se mu niso mogli izogniti niti velikani, kot so bili Wolfgang A. Mozart, Joseph Haydn in Ludwig van Beethoven. Povsem drugačni pa so bili Pogačarjevi

pogledi na petje pri tihih mašah, kjer se je zadovoljil z dosežki Gregorja Riharja in njegovih posnemovalcev.⁴⁶

Omenjena okrožnica pa je imela tudi izrazito praktičen namen. Z njo je Pogačar želel pridobiti podporo javnosti za načrt reforme cerkvenega petja v stolnici, ki ga je pripravljala novi regens chori Anton Foerster (1837–1926). Jedro tega načrta je bilo povečanje pevskega zbora, ki bi s tem postal izvajalsko telo, ustrezno cecilijanskemu stilnemu idealu. Zgornje glasove naj bi, po končanem pevskem šolanju pri Foersterju, prevzemali deški pevci, za svoje sodelovanje pa bi prejeli honorar.

Foerster je sicer uspel sestaviti deški zbor, ki je štel 50 pevcev, ki pa je kmalu zamrl.⁴⁷ To pa ni povsem zavrlo reforme. Po poročilu o repertoarju stolnega kora med letoma 1868 in 1876, ki ga je Foerster poslal Wittovemu časopisu *Musica sacra*, lahko sklepamo, da je v naslednjih letih prevladala izrazito cecilijanska usmeritev. Med instrumentalnimi mašami prevladujejo cecilijanske (Witt, Mettenleiter, Rampis, Benz, Greith), izvajali pa so tudi skladbe starejših skladateljev, vendar s popravki, ki so jih uskladili z zahtevami cerkvenih predpisov. Med manjšimi cerkvenimi skladbami je ob cecilijanskih skladateljih zastopanih tudi nekaj mojstrov 16. in 17. stoletja, npr. Gregorio Allegri, Jacobus Gallus, Antonio Lotti, Martini, Alessandro Scarlatti, Ludovico da Viadana, Tomas Luis de Victoria. Nemškimi zglede je Foerster sledil tudi pri odnosu do sodobne ustvarjalnosti. V seznamu najdemo le skladbe, ki so bile splošno priznane kot cerkvene, npr. Mozartov *Ave verum*, Lisztova in Mendelssohnova *Ave Maria*. Očitna pa je odsotnost domače ustvarjalnosti. Ob delih Antona Foersterja je s tremi *Tantum ergo* zastopan le Anton Nedvčed. Repertoar stolnega kora je zaokrožalo enoglasno koralno petje, z orgelsko spremljavo ali brez.⁴⁸ Te programske tendence so se še poglobljale v naslednjih letih, vse do konca 19. stoletja.⁴⁹

Cecilijansko delovanje pa se ni uveljavilo le na Kranjskem. Prav v letu, ko je Foerster poročal o svojih dosežkih, najdemo v *Fliegende Blätter* še eno sled cecilijanskega delovanja. Dne 28. 8. 1876 je pevsko društvo *Slavec*, pod vodstvom Antona Hribarja in ob orgljanju Avgusta Armina Lebana, v cerkvi sv. Ignacija na Travniku v Gorici izvedlo mašo nemškega cecilijanskega skladatelja Heinricha Oberhofferja. Poročilo navaja, da je izvedba doživela lep uspeh ter da nameravajo omenjeno mašo ponovno izvajati na zahvalno nedeljo in praznik Vseh svetih.⁵⁰ S tem je Hribar očitno nadaljeval že v Vipavi začeta prizadevanja za reformo

SLIKA 10.2 Anton Foerster (dlib).



cerkvene glasbe. Sprejemanje cecilijanskih idej pa je seglo tudi na simbolno raven. Franz X. Witt je bil izvoljen za častnega člana pevskega društva *Slavec*, kar so trije odposlanci slovesno razglasili v pozdravnem nagovoru na občnem zboru *Allgemeiner Cäcilien-Verein* (*Splošnega cecilijinega društva*) v Gradcu 1876.

Prav ta občni zbor, ki ga je priredila drugače še posebej dejavna podružnica za Sekovsko škofijo, pa je sprožil prizadevanja za ustanovitev podobnega društva tudi na Slovenskem. Udeležilo se ga je dvajset predstavnikov s Kranjskega in Goriškega.⁵¹ Že v Gradcu so izvolili odbor, ki je začel pripravljati ustanovitev cecilijinega društva. Zamisel je dobila podporo tudi na dekanijskih konferencah, kjer so razpravljali o cerkvenem petju.⁵² Tako je bilo že naslednje leto ustanovljeno *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo*, ki je postalo organizacijski okvir intenzivnejših prizadevanj za izboljšanje cerkvene glasbe v škofiji, pa tudi zunaj nje.

Program novega društva je povzel p. Hugolin Sattner (1851–1934) v knjižici *Cerkvena glasba kakošna je in kakošna bi morala biti* (Ljubljana 1877), ki so jo

v prvem letu delovanja kot društveno darilo prejeli vsi člani. Njegov cilj je bila prenova cerkvene glasbe »v smislu ter duhu svete cerkve, na podlagi cerkvenih določb in ukazov«. Izhodišče reforme je bilo natančno upoštevanje navodil za opravljanje različnih obredov in zanje predpisanih besedil, vključno s tistimi deli, ki naj se izvajajo peto. To je v praksi pomenilo opustitev stoletja uporabljane prakse nadomeščanja nekaterih predpisanih liturgičnih spevov v latinskem jeziku pri slovesni maši in blagoslovu z najsvetejšim s slovenskimi oz. nemškimi cerkvenimi pesmimi. Ob tem pa se je zavzemalo tudi za stilistično prenovu izvajane cerkvene glasbe. Prizadevali so si za objektivizacijo cerkvene glasbe, ki naj ne bi odražala časa nastanka, nacionalne pripadnosti in okusa ustvarjalca ali izvajalca. Ideal take cerkvene glasbe so videli uresničen v gregorijanskem koralu in vokalni polifoniji 16. in 17. stoletja. Zato so vse novonastale skladbe presojali na podlagi tega, v kolikšni meri odražajo podobno oblikovanje glasbenih prvin.

Velik del dejavnosti društva pa je bil usmerjen tudi v izboljšanje kakovosti cerkvenoglasbenega poustvarjanja na Slovenskem. Na podlagi zgledov iz nemško govorečih dežel so vzpostavili vrsto ključnih dejavnosti in institucij, ki so uspele uresničiti mnoge od ciljev, za katere so si zagovorniki reforme večinoma neuspešno prizadevali v preteklih desetletjih. Prvi ukrep je bilo ustanavljanje pokrajinskih in pozneje celo lokalnih cecilijinih društev, ki so sodelovanju cerkvenih glasbenikov in njihovih podpornikov omogočala potrebno organizacijsko podporo.

Svoje cilje je slovensko cecilijanstvo poskušalo doseči predvsem z izobraževanjem cerkvenih glasbenikov. Na tem področju je bilo najbolj dejavno *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo*, katerega dejavnost je zaradi tega in zaradi odločne podpore škofijskega vodstva dobila vseslovenski pomen.

V praksi že delujočim cerkvenim glasbenikom je bila namenjena revija *Cerkveni glasbenik* (1878), ki je bila tudi prva, povsem v slovenskem jeziku objavljena glasbena revija na Slovenskem. Prinašala je tekstovni del, od ustanovitve do leta 1904 ga je urejal Janez Gnjezda (1838–1904), v katerem so bili raznovrstni članki, večinoma povezani s cerkveno glasbo, občasno pa so se dotikali tudi splošnih glasbenih vprašanj. Osrednja pozornost je bila namenjena propagiranju ključnih ciljev cecilijanske reforme, pa tudi izobraževanju na področjih liturgike, cerkvenoglasbene stilistike, glasbene zgodovine, teorije in izvajanja gregorijanskega koralu, glasbene teorije, dirigiranja in orglarstva. Oglaševali so nove

slovenske cerkvenoglasbene izdaje, ki so bile vedno pospremljene s kratkimi ocenami. Vse do leta 1908 jih je večinoma pisal Anton Foerster. Z njimi so opravljali podobno nalogo, kot jo je v nemškem govornem prostoru imel *Cäcilien-Vereins-Catalog*, torej je sodobni ustvarjalnosti nastavljal cecilijansko ogledalo ter usmerjal bralstvo k izbiri in nakupu stilistično ustreznega repertoarja.

Podobno in morda še bolj vplivno vlogo je imela tudi glasbena priloga revije, od ustanovitve do leta 1908 jo je urejal Anton Foerster, ki je redno prinašala nova cerkvenoglasbena dela. Ta so bila večinoma delo domačih avtorjev in so se neposredno odzivala na potrebe izvajanja liturgično korektnih cerkvenih glasb na slovenskem okolju.

Druga dejavnost, ki je dolgoročno izredno pomembno vplivala na razvoj cerkvene glasbe na Slovenskem, pa je bila ustanovitev *Orglarske šole* v Ljubljani (1877). Ta je v naslednjih desetletjih izobrazila številne mlade glasbenike, ki so nato s pridobljenim znanjem spreminjali stilistično podobo in kakovostno raven cerkvene glasbe na Slovenskem. Pouk je potekal dve leti. Abiturienti so morali imeti temeljno znanje v igranju na klavir in orgle, glasbeni teoriji, obvladati so morali osnove improvizacije, pa tudi glasbeno zgodovino, cerkvenoglasbeno estetiko in liturgiko. Tudi v tej ustanovi je imel osrednjo vlogo Anton Foerster, ki je poučeval večino glasbenih predmetov. Pedagoško dejavnost šole je *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo* dopolnjevalo z občasnimi tečaji in vzornimi izvedbami bogoslužja, na katerih so se lahko v praksi že delujoči cerkveni glasbeniki izpopolnjevali ali seznanili z novostmi.

Nekaj let za *Cecilijinim društvom za ljubljansko škofijo* so bila podobna društva ustanovljena tudi v drugih slovenskih pokrajinah. *Cecilijino društvo za goriško nadškofijo* (1883) je svoje delovanje usmerilo v prirejanje občnih izobraževalnih tečajev in izdajanje muzikalij. *Cecilijino društvo za lavantisko škofijo* (1887) pa se je po ambicioznem začetku za vrsto let usmerjalo predvsem v podporo cerkveni glasbi v mariborski stolnici ter imelo zato predvsem lokalni značaj.

Ustvarjalnost skladateljev cecilijanskega kroga lahko razdelimo na dva dela. Na eni strani so skladbe latinska obredna besedila. Te skladbe so nastajale predvsem kot dopolnilo k repertoarju, ki je pritekal na Slovensko iz tujine, predvsem iz glasbenih založb na nemško govorečem ozemlju. Deloma so bile rezultat ambicije na slovenskem živečih skladateljev, da bi se uveljavili tudi zunaj slovenskega



SLIKA 10.3 Gojenci in profesorji *Orglarske šole Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo* v Ljubljani (*Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka*).

ozemlja. Pretežno pa so bile namenjene za glasbeno oblikovanje slovesnega bogoslužja tistih slovenskih cerkva, ki niso imele izvajalskih moči za ambicioznejše oblikovana tuja glasbena dela. Samoomejevanje pri izvajalski zahtevnosti in bolj ali manj dosledno upoštevanje strogih cecilijanskih stilističnih meril je pogosto povsem načelo estetsko vrednost teh del. Med njimi ne najdemo velikih reprezentativnih stvaritev z zadostno estetsko vrednostjo, ki bi prenesla prenos na koncertni oder. Toliko pogosteje pa stereotipne primerke funkcionalne glasbe, ki ločeni od svojega namena nimajo nikakršne umetniške vrednosti.

Najpomembnejši ustvarjalec latinske cerkvene glasbe tega časa na Slovenskem je bil Anton Foerster. Zložil je skoraj nepregledno množico skladb, ki so večinoma izšle v tisku pri domačih založbah, nekaj pa se jih je uveljavilo tudi v drugih delih Avstrije, na Češkem in v Nemčiji.⁵³ Med njimi izstopajo uglasbitve mašnega ordinarija za različne zasedbe in izvajalsko zahtevnost. Foersterjev

glasbeni stavek v vseh mašah dosledno sledi cecilijanskemu stilističnemu idealu. V melodiki in ritmiki je izredno zadržan ter se opira na zglede vokalne polifonije 16. stoletja. Skrajna primera sta *Missa in festis solemnibus*, ki je grajena na koralni melodiki, in plenarna *Missa in hon. s. Aloysii Gonzagae*, v kateri skladatelj parafrazira koralne melodije in jih obdeluje s kompozicijskimi tehnikami 16. stoletja (falsobordone). V harmonskem pogledu je nekoliko bliže klasicistični harmoniji. Pogosto uporablja svobodno polifonijo, redko pa imitacijske postopke (*Missa in hon. s. Francisci Seraphici*). Oblikovna gradnja se tesno naslanja na liturgično besedilo, hkrati pa skladatelj – skladno s cecilijanskimi načeli – skrbi za to, da se besedilo ne ponavlja in da dolžina stavkov ne zadržuje odvijanja mašnega obreda. Med skladbami izstopa *Missa solemnis* (1883), ki je širše zasnovano delo in predvideva tudi orkestrsko spremljavo. Ob večjih skladbah je Foerster zložil nepregledno množico manjših cerkvenih skladb na latinska besedila, ki jih je objavljaval v prilogah revije *Cerkveni glasbenik*. Obsegajo posamezne speve mašnega proprija za različne priložnosti cerkvenega leta, litanije in druge krajše obredne speve.

Komponiranja latinskih obrednih besedil so se v manjšem obsegu lotevali tudi drugi slovenski s cecilijanstvom povezani skladatelji. Med njimi po kakovosti glasbenega stavka izstopa Danilo Fajgelj (1840–1908), čigar dela so bila deležna pohvale uglednega dunajskega glasbenega kritika Eduarda Hanslicka in jih je zato v čistopisnem prepisu odkupila tudi dunajska dvorna knjižnica.⁵⁴ Intenzivno se je komponiranju tovrstnega repertoarja posvečal tudi Ignacij Hladnik (1865–1932). Zložil je štirinajst latinskih maš ter vrsto krajših skladb, zlasti ofertorijev. Svoja dela je poskušal uveljaviti tudi zunaj slovenskih meja in jih je redno pošiljal v oceno nemškimi cerkvenoglasbenim revijam. Žal so tako doma kot v tujini ocenjevalci vedno znova opozarjali na kompozicijske pomanjkljivosti. Ostali slovenski skladatelji so se latinskih besedil lotevali obrobno. Po kakovosti so izstopala še dela Ivana Pogačnika (1855–1934) in Janeza Laharnarja (1866–1945).

Večji del pozornosti pa je večina s cecilijanskim gibanjem povezanih skladateljev vseeno namenjala komponiranju pesmi na slovenska besedila. Te skladbe so bile po cerkvenih predpisih dovoljene pri tihih mašah in različnih pobožnostih, vendar so vseeno, prizadevanjem cecilijanskih ideologov navkljub, pogosto zazvenele tudi pri slovesnih petih mašah kot nadomestilo nekaterih ali vseh

SLIKA 10.4 Stanko Premrl.
Fotografija Davorin Rovšek (dlib).



predpisanih latinskih proprijskih spevov. Stilistično je bil ta repertoar izredno raznolik. Redki skladatelji so poskušali tudi v tej zvrsti uveljavljati cecilijanska stilistična načela. Mednje lahko prištevamo Antona Foersterja, v zgodnjem ustvarjalnem obdobju tudi p. Hugolina Sattnerja, deloma tudi Danila Fajglja. Ostali so iskali srednjo pot med zapovedano resnobljostjo in vzvišenostjo na eni, ter ljudskim okusom, ki si je želel dostopnejše, vedrejšje, morda nekoliko sentimentalne cerkvene pesmi, na drugi strani. Izredno priljubljenost so zato uživale skladbe Ignacija Hladnika in p. Angelika Hribarja. Sorodna so jim dela nekaterih drugih skladateljev, kot so Ludovik Hudovernik, Jožef Lavtižar, Fran Gerbič, pa tudi Anton Nedvčed in mnogi drugi. Izrazito nasprotje cecilijanskega ideala so zastopala dela Gregorja Tribnika (1831–1876) in Valentina Štolcerja (1841–po 1910).

Cecilijnemu društvu za ljubljansko škofijo je bila zaupana tudi ureditev nove cerkvene pesmarice, ki je pod naslovom *Cecilija* izšla v dveh delih (1883, 1884). Nova publikacija je imela vseslovenski pomen – izdala jo je *Družba sv. Mohorja*

– in je pomembno vplivala na poenotenje repertoarja cerkvene pesmi v prej precej izoliranih slovenskih pokrajinah. Prinesla je nekakšen prerez uporabnega gradiva, ki pa je bil močno zaznamovan s cecilijanskimi stilističnimi nazori. Od 252 skladb prve izdaje jih je bilo kar 109 delo tujih cecilijanskih skladateljev, 86 slovenskih cecilijancev in le 42 delo slovenskih predcecilijanskih avtorjev. Dela slednjih so mestoma popravljena zaradi korigiranja očitnih kompozicijskih napak, včasih pa tudi zaradi neskladja s cecilijanskimi stilističnimi načeli. Pesmarica je imela velik odmev, saj je bilo v naslednjih letih prodanih kar 60.000 izvodov obeh zvezkov v dveh izdajah,⁵⁵ kar je za takrat milijonsko slovensko govoreče občestvo izjemno velika naklada. Njena vsebina pa ni dolgoročno zaznamovala kanona slovenske cerkvene pesmi. V desetletjih po prelomu stoletja so ga obogatila nova dela mlajše cecilijanske generacije z začetka 20. stoletja, ki so z manj ideološke rigoroznosti našla srednjo pot med estetsko korektnostjo in glasbeno dostopnostjo

OPOMBE

- 1 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 108–112.
- 2 Viktor Steska, »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem,« *Cerkveni glasbenik* 51, št. 7–8 (1928): 113–119.
- 3 Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu,« *Kronika* 15, št. 3 (1967): 135–148.
- 4 Alessandro Arbo, *I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia* (Gorizia: Musei provinciali, 1994), 38–42; Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste: 1750–1950* (Trieste: Edizioni Italo Svevo, 1988), 103–133.
- 5 Melanija Markovič, »Glasbeni arhiv starejših muzikalij v Stolni župniji sv. Janeza Krstnika v Mariboru« (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2016).
- 6 Darja Koter, »Muzikalije ptujske cerkve sv. Jurija,« v: *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija: zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«* (Ptuj: Minoritski samostan sv. Viktorina in Župnija sv. Jurija, 1998), 260–279.
- 7 Danilo Pokorn, »Glasbena zbirka opatijske cerkve v Celju,« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 109.
- 8 Šest mesecev po tri ure tedensko. Program je obsegal osnove orgljanja in petje najpogostejših ljudskih cerkvenih pesmi. Prim. Henrik Costa, »Ein Wort bezüglich der Kirchenmusik in Krain,« *Laibacher Zeitung* 11, št. 70 (1852): 300.
- 9 Anton M. Slomšek, »Cerkveno petje nekdanjo in sedanjo po Štajerskem,« *Drobtinice* 12 (1857): 296.
- 10 France Kimovec, »O ljudskem petju v cerkvi,« *Bogoljub* 11, št. 6 (1913): 192–194.

- 11 Slomšek, »Cerkveno petje«, 296.
- 12 Franc Kosar, »V zadevi nove slovenske pesmarice,« *Zgodnja Danica* 3, št. 52 (1850): 217.
- 13 »Gregor Rihar,« *Drobtinice* 22 (1888): 99–100.
- 14 Jurij Dobravec in Kristina Mikelj, *Ars organi Sloveniae* (Bohinj: Društvo Jarina, 2011).
- 15 Matija Japelj, »Prosto mnenje o cerkveni godbi,« *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321.
- 16 Posebej drastičen primer med mnogimi je bila neka Marijina pesem, ki se je pela na melodijo »Naša mačka mlade mela«. Ferdinand Vigele, »O cerkveni glasbi,« *Učiteljski tovariš* 8, št. 8 (1868): 123.
- 17 Rihar naj bi nekoč slišal tako popačenega enega od svojih napevov ter ob tem izjavil, da tak ni več njegov. Vigele, »O cerkveni glasbi«, 123.
- 18 Slomšek, »Cerkveno petje«, 216, 293, 298–299.
- 19 Cvetko, *Zgodovina*, zv. 2, 240.
- 20 Oprto na Gerbičeve spomine na šolanje v Maškovi šoli. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, zv. 1 (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 34–35.
- 21 Philipp Jacob Rechfeld, »Über das Zeitgemässe der Errichtung eines Kirchenmusikvereins in Laibach,« *Illyrisches Blatt* 28, št. 42 (1846): 165–166.
- 22 Costa, »Ein Wort«, 300.
- 23 Ignacij Orožen, »Celjska kronika«, rkp., 1852, 145.
- 24 Franc Kosar, »Od Savine,« *Zgodnja Danica* 3, št. 22 (1850): 92–93.
- 25 Kosar, »V zadevi«, 217–219. Anton M. Slomšek, »Odgovor od Labode na dopis od Savine,« *Zgodnja Danica* 3, 46 (1850): 193–194. Fran Serafin Adamič, »Svet v zadevi nove cerkvene pesmarice,« *Zgodnja Danica* 4, št. 3 (1851): 13–14. Luka Dolinar, »Perlog k slovenski pesmarici,« *Zgodnja Danica* 5, št. 12; 17 (1852): 62–63, 67.
- 26 Slomšek, »Cerkveno petje«, 293–300.
- 27 Kamilo Mašek, »O cerkvenem petji in orglanji po deželi,« *Kmetijske in rokodelske novice* 15, št. 43, 46, 48, 50, 52, 54, 69 (1857): 170–171, 182–183, 190–191, 198, 207, 214, 274.
- 28 Polni naslov se glasi: *Cäcilia. Musikalische Monatshefte für Landorganisten, Schullehrer und Beförderer der Tonkunst auf dem Lande*. [Cecilija. Glasbeni mesečnik za podeželske organiste, učitelje in podpornike glasbene umetnosti na podeželju.]
- 29 »Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter,« *Cäcilia* 2, št. 1 (1859): 7.
- 30 »Biographische Skizzen,« *Cäcilia* 2, št. 3 (1859): 29.
- 31 »Im Kirchenstyle war er einer der trefflichsten Componisten.« Nav. delo.
- 32 Steska, »Glasbeni inventar«, 113–119.
- 33 Janez Z. Pogačar, »Über Kirchenmusik,« *Triglav* 4, št. 60 (1869): 4–6; Rokopisni inventarni popis, ki sta ga sestavila Venčeslav Snoj in Alojzij Mav. Hrani ga arhiv stolnega kora v Ljubljani.
- 34 »Biographische Skizzen,« *Cäcilia* 1, št. 7 (1858): 52.
- 35 »[...] der besten klassischen, so wie auch eigener (22) Tonwerke.« Wilhelm Urbas, »Camilo Maschek: Eine biografische Skizze,« *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 16, št. 163 (1861): 3.
- 36 Blaž Potočnik, *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt* (Ljubljana, 1859).

- 37 Peter Hitzinger, »Nekatere besede o cerkvenih rečeh,« *Zgodnja Danica* 12, št. 11, 12, 15 (1859): 81–83, 90–91, 115–116.
- 38 Podrobne gl. Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti* (Ljubljana: Družina, 2003), 147–157.
- 39 Jožef Rogač, »V zadevah Riharjevih pesem,« *Zgodnja Danica* 10, št. 46, 47 (1857): 183–184, 187–188.
- 40 Matija Japelj, »Prosto mnenje o cerkveni godbi,« *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321–323.
- 41 Josip Levičnik, »Beseda o slovenskih cerkvenih pesmih in napevih,« *Zgodnja Danica* 15, št. 11 (1862): 86–87.
- 42 »Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!« in »[...] möglich, dass Rihar Verdienste um den Kirchenmusik hatte!« »Dopis,« *Slovenec* (Celovec) 1, št. 25 (1865): 99.
- 43 »Dopis,« *Novice gospodarske, obertnijske in narodske* 23, št. 15 (1865): 123.
- 44 Vigele, »O cerkveni glasbi«, 121–124.
- 45 Josip Levičnik, »Beseda in ponovljeni nasvet o napevih Gregorja Riharja,« *Zgodnja Danica* 21, št. 18 (1868): 279–283.
- 46 Pogačar, »Über Kirchenmusik«, 4–6.
- 47 Andrej Karlin, *Spominska knjižica: ob petindvajsetletnici Cecilijinega društva v Ljubljani* (Ljubljana, 1902), 6.
- 48 Anton Foerster, »Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich),« *Musica sacra* 9, št. 11 (1876): 101–102.
- 49 Aleš Nagode, »Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908),« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 95–113.
- 50 »Bericht aus Görz,« *Fliegende Bätter* 11, št. 10 (1876): 103.
- 51 p. Hugolin Sattner, »Janez Volčič in cerkvena glasba,« *Cerkveni glasbenik* 15, št. 1, 2, 3 (1892): 1–3, 9–12, 17–21.
- 52 Za ljubljansko dekanijo je bila 27. 11. 1876. Na njej je p. A. Hribar opozoril, da je nujna izdaja pesmarice in pospeševanje pouka orgljanja. Predlagal je, da naj te naloge prevzame društvo sv. Cecilije, ki se bo ustanovilo. Prim. »Cecilijino društvo,« *Učiteljski tovariš* 17, št. 13 (1877): 208.
- 53 Darja Kajfež, »Foersterjeva bibliografija,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 155–180.
- 54 »Odlikovanje slovenskega skladatelja,« *Ljubljanski zvon* 12, št. 6 (1892): 385.
- 55 Matija Tomc, »A. Foerster ob 100-letnici rojstva,« *Mladika* 18, št. 12 (1937): 461–2.



11

SLOVENSKA VEČGLASNA ANSAMBELSKA
IN ZBOROVSKA PESEM 19. STOLETJA

Matjaž Barbo

11.1 SLOVENSKO ZBOROVSTVO IN ZBOROVSTVO NA SLOVENSKEM

Romantični navdih, nacionalna prebuja, prosvetiteljski zanos

Romantični navdih 19. stoletja je neločljivo povezan s porojevajočo se nacionalno zavestjo. Oba izhajata iz nepotešljivega hrepenenja po neki nedefinirani preteklosti, v kateri je bil človek v harmoniji s sabo in svetom okoli njega. Tega predstavljajo na eni strani mistične pokrajine človekove notranjosti, na drugi pa narodna prvinskost, v kateri se kaže nacionalna bit in s tem zarisuje tudi resnična individualna identiteta vsakega posameznika. Napredujoči romantizem 19. stoletja je z iskanjem prvinskih korenin nacionalne samobitnosti brskal po folklornih ostalinah preteklosti in se nanje opiral, četudi le s pomočjo nedefiniranega »ljudskega« oz. »narodovega duha«. Tako je počasi nastajal in zorel širok kulturni okvir, katerega pomemben del je zaradi svoje sugestivne moči predstavljala glasba. Znotraj nje je posebno mesto imela pesem, posebej ansambelska, saj je na eni strani z izbranim tekstom sicer nepomensko glasbo mnogo bolj enoznačno opredeljevala, na drugi strani pa je zborovsko petje spodbujalo skupinskega duha in posledično merilo na široko masovnost.

Iskanje zborovske predzgodovine se zdi, da je bilo usmerjeno zatorej v nekako samoumevno predpostavko o razširjenosti in lepoti petja že v prazgodovini. V tem so si nemški in slovenski zgodovinarji, ko pišejo o preteklosti, enotni. Ko Peter pl. Radics – seveda bolj literarno-poetsko kot znanstveno – piše o

zgodovini petja na Kranjskem v svoji sloviti knjigi *Frau Musica in Krain (Gospa Glasba na Kranjskem)*, zapiše besede, ki jih ponovi tudi Franc Rakuša v orisu slovenskega petja v preteklosti:

»Moč glasbe so že v najzgodnejših časih čutili tudi v naši deželi in je bila prav zato muza glasbene umetnosti tu vedno sprejeta z vso ljubeznijo in navdušenjem, celo v časih hude stiske in nevarnosti. Kranjsko ljudstvo rado daje duška svojim čustvom v pesmi, zato so ljudske pesmi pogosto zelo umetelne in glasovi, še zlasti ženski, tako lepi. Pogosto se od daleč prispeli tuji obiskovalci čudijo, ko v majhni cerkvi nenadoma od zgoraj zazveni koral, kristalno jasen in čist, iz grl naših lepotic.«¹

Zgodovinski sledovi prepričljive pevske ustvarjalnosti dobijo torej v 19. stoletju poseben pomen znotraj obujene nacionalne identitete, ki prek preteklosti išče potrdila za svojo lastno samobitnost, kot ne nazadnje pričata vsak po svoje prav Radics in Rakuša. Oba namreč vsak s svoje strani iščeta potrditve nemških oz. slovenskih trdnih in zdravih korenin pevske kulture na našem ozemlju. Prav iz utemeljevanja kulturne samobitnosti kot pogoja vsake nacionalne zavesti raste tudi samostojna glasbena oz. pevska kultura, ki s tem pridobiva tudi vse večji pomen.

Ključnega pomena pri tem je besedilo, ki je zato pogosto narodnobuditeljsko, včasih pa oponaša folklorne vzorce, da bi se tako približalo »ljudskemu duhu«. Pri tem so vsi ostali elementi manj pomembni in dejansko pogosto tudi zamenljivi ali pa celo v različnih nacionalnih kulturah isti. Odličen zgled tega so pogosto enaki »značilni« intervali, paralele, ležeči toni, metrični modeli, harmonske zveze ipd., in sicer ne glede na njihovo poudarjano nacionalno poreklo. Pogosto melodije in napevi tudi v celoti prehajajo daleč prek meja etničnega ozemlja. Melodija in še bolj kompozicijska spretnost sta podrejeni primarni funkciji nacionalnega ozaveščanja in vsekakor manj pomembni. Prav zato v zgodnjem obdobju nacionalne prebuje ne ustvarjalna spretnost ne poustvarjalna višina nista bili v ospredju. Tudi če zanemarimo dejansko slabše pogoje in možnosti za razvoj visoke nacionalno (zlasti slovensko) opredeljene umetnosti, je tako jasno, da so bili tako ustvarjalni dosežki kot poustvarjalne sile razmeroma skromne. Najbolj priročno sredstvo za spodbujanje nacionalnega duha je na tej ravni in v tem

okviru pomenilo torej prevzemanje jezikovno opredeljenih folklornih ustvarjalnih tipov, nekoliko pozneje tudi razširjanje narodnobuditeljskih besedil ter bolj ali manj navideznih reprodukcij ljudskega mišljenja, verovanja in čustvovanja.

Zborovska ustvarjalnost znotraj uveljavljenih institucij

V zgodnejših primerih zavestnega porojevanja samobitne nacionalne kulture lahko najdemo razcvet prevodov besedil in prvih prenosov slovenščine na koncertni oder, pozneje pa tudi predstavitev viškov slovenske kulture v tuje jezike zaradi širše afirmacije Slovenstva. Pogosto je to povezano s prosvetiteljskimi idejami, ki so terjale dvig splošne izobrazbene ravni prebivalstva. Konkretno je premik zaznati tudi pri nas v postopnem slogovnem odmiku v napredujoče romantično čutenje. Tako je zanimivo, da po letu 1821 začnejo tudi ljubljanski filharmoniki izvajati Franza Schuberta – torej le pet let za tem, ko ga zavrnejo pri njegovi prijavi za mesto učitelja na novi ljubljanski *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole (Musikschule an der Normal-Hauptschule)*. Sledijo izvedbe del Carla Marije pl. Webra: leta 1822 izvedejo uverturo k operi *Freischütz (Čarostrelec)*, 1823 pa *Koncert za klavir in lovski zbor iz opere Euryanthe*, v gledališču pa skladateljevo opero *Preciosa*.²

Vzporedno s tem je prišlo tudi do počasnega, vendar konstantnega uvajanja slovenščine na koncertne odre. Do prvega premika s prevajanjem pesmi v slovenščino pride že konec 18. stoletja ob gostovanjih italijanskih operistov, kar kaže na to, da je bilo utrjevanje nacionalne zavesti del razsvetljenjskih ciljev, na Kranjskem predvsem kroga prijateljev, zbranih okoli barona Žige Zoisa. Slovenščina se je nato bolj redno pojavljala na koncertih *Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft)* in v *Stanovskem gledališču (Ständisches Theater)* v prvi polovici 19. stoletja. V *Stanovskem gledališču* so med predstavami peli slovenske pesmi oz. arije tujih oper v slovenskem prevodu tudi člani gostujočih nemških gledaliških družin,³ kar je pomenilo svojevrsten poklon slovenski publiki v času, ko na Kranjskem nasprotje med nemškim in slovenskim elementom še vedno ni bilo zares izostreno.

Posredno o pesmih, ki so jih v slovenščini peli v gledališču že pred letom 1848, priča tudi *Razglas pomenkov in opravi slovenskiga društva v Ljubljani v*

odbornih sejah, objavljen v Bleiweisovih *Kmetijskih in rokodelskih novicah* 2. avgusta 1848: »Se je sklenilo na svitlo dati vse doslej v gledišu pete slovenske pesmi, in se je izročila ta naloga posebnemu odboru.«⁴

Za zbiranje slovenskih ljudskih pesmi so bili zaslužni tudi tujci, denimo poljski pesnik Emil Korytko (1813–1839). Na drugi strani pa je sloviti nemški pesnik s Kranjske, Anastasius Grün oz. Marija Anton Alexander grof pl. Auer-sperg (1806–1876) prevajal slovenske pesmi v nemščino (*Volklieders aus Krain*, Leipzig: Weidman, 1850), da bi tako ozaveščal širše bralstvo o tem kulturnem bogastvu dežele Kranjske.

Prenos slovenske ljudske glasbe v zborovsko ustvarjalnost

Zanimanje za ljudsko izročilo se je okrepilo že konec 18. stoletja, nato pa doživelo svoj prvi vzpon na začetku 19. stoletja. Značilno je, da so se zbiratelji najprej zanimali za tekste, šele pozneje za napeve, kar je povezano tudi s tedanjim razcvetom slovenskega literarnega jezika v krogu razsvetlencev ob koncu 18. stoletja, skupaj z Antonom Tomažem Linhartom, Žigo Zoisom baronom pl. Edelsteinom, Valentinom Vodnikom in drugimi.

Na prehodu v 19. stoletje lahko zasledimo vrsto zbiralcev ljudskega gradiva, zlasti pesmi. Med prvimi sta Stanko Vraz (1810–1851) in Matija Majar Ziljski (1809–1892), ki ga je k zbirateljski vnemi vžigala narodna zavest. Pomemben je bil poziv dunajskega *Društva prijateljev glasbe* (*Gesellschaft der Musikfreunde*), ki je sprožilo akcijo zbiranja, posledično pa tudi izdajanja ljudskega blaga avstrijskih narodov. Dunajskemu društvu je leta 1819 sledila ljubljanska *Filharmonična družba*. Njeni pobudi so prisluhnili številni organisti, duhovniki in učitelji.⁵ Zbrali so obsežno gradivo s koroškimi, kranjskimi, idrijskimi in notranjskimi pesmimi. Pesmi so cerkvene in posvetne, teksti imajo tudi napeve. Ta zbirka je izšla leta 1820, pozneje pa jo je dopolnila še zbirka slovenskega dela štajerskega področja.

Ko je Anton Martin Slomšek (1800–1862) sredi stoletja govoril o slovenski ljudski pesmi, je izpostavil razlike med posameznimi slovenskimi deželami: »Korošci radi četverglasno pojó. Štajerci ljubijo nagle in večidel okrogle napeve, le enoglasno popevajo. – Kranjci radi na dve grli pojo.« Slomškov zapis pospremi

Rakuša s komentarjem, da v njegovem času (torej konec stoletja) to že ne velja več, saj da tedaj že tudi Kranjci, Primorci, pa tudi Štajerci večglasno pojejo.⁶ Slomškove besede potrjujejo dejstvo, da je ljudsko petje močno zaznamovalo večglasno zborovsko in ansambelsko petje ter mu vdahnilo nov značaj. Velja pa v veliki meri tudi obratno, saj je nedvomno gojena zborovska (po)ustvarjalnost navdihovala tudi ljudske pevce in dala ljudski glasbi pomemben pečat.

Zgledovanje po ljudski pesmi je razumljivo ena od glavnih značilnosti glasbe, ki si je prizadevala za slovenski značaj. Pri tem je zaznati tudi navidez morda celo presenetljiv sproščen in neproblematiziran preplet posvetnega in cerkvenega na ravni glasbenega gradiva. Mnogokrat je dejansko spev postal le zamenljiv in manj pomemben dodatek k vsebini, katere nosilec je bilo predvsem besedilo. Značilen primer navaja Rakuša, ki omenja, kako so še konec 19. stoletja »nekje v Istri« peli himnus *Pange lingua* po napevu *Luna sije*.⁷ Seveda bi našli lahko še veliko podobnih primerov. Med številnimi drugimi je tudi Slomšek brez pomislekov ustvarjal, pa tudi prevajal in prirejal tuja besedila, ki jim je dodajal napeve, vzete od vsepovsod – včasih tudi le deloma prirejene, včasih natančneje predstavljene, praviloma pa ni mogoče ugotoviti, v kolikšni meri so plod njegove lastne invencije.

Zgledovanje pri ljudskem gradivu si je za ustvarjalno formulo vzelo nedoločeno sintagmo »v ljudskem duhu«. Tovrstne pesmi so ustvarjali številni bolj ali manj izraziti ljudski pevci in godci, katerih pesmi so se širile med ljudstvom in postajale del ponarodelega gradiva.⁸ Razumljivo so se pogosto njihove pesmi pele večglasno, praviloma po vzoru zborovskega stavka, ne glede seveda na »izvirni« domislek. Posebej priljubljeni tovrstni glasbeniki so bili Leopold Volkmer (1741–1816), Mihael Andreaš (1762–1821), Jurij Vodovnik (1791–1858), Štefan Modrinjak (1774–1827) in Jožef Lipold (1786–1855).

Josip Drobnič (1812–1861) poudarja znane besede, da ni »zadosti za Slovence pesem v slovenskim jeziku zlagati, ampak potrebno je, da so v slovenskem duhu zložene«.⁹ Ustvarjanje v ljudskem duhu predstavlja osrednji estetski imperativ zgodnjega 19. stoletja. Ta navdihuje ustvarjalce, katerih ustvarjanje raste iz tovrstnih narodnobuditeljskih prosvetiteljskih teženj.

Med njimi nedvomno izstopa Valentin Stanič (1774–1847). Stanič je avtor tedaj priljubljenih pesmi oz. zbirk: *Večerna pesem*, *Pesme za kmete ino mlade ljudi* (1822), *Drugi pristavek starih in novih cerkvenih in drugih pesem* (1838),

II. *Pesmi za kmete in mlade ljudi* (1838). Nekaj njegovih pesmi je natisnjenih v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, kjer je bila objavljena tudi njegova zadnja, *Hvala vinske trte*.

Med pesniki, ki so objavljali pesmi z napevi v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, je bil tudi Josip Hašnik (1811–1883). O njem meni Rakuša, da je bil bolj skladatelj kot pesnik, vendar poudari: »Sicer pa je J. Hašnik svoje pesmi sam uglasbljal.«¹⁰ Hašnik je sprva pisal nemške pesmi, pod Slomškovim vplivom pa je začel pesniti v slovenščini, poleg tega pa je še skladal. Pesmi je izdal v zbirki *Dobrovoljke* (1854). Zbirka je dragocena, saj prinaša poleg besedil tudi napeve, kar je bilo tedaj vendarle še redko. V *Dobrovoljkah* je večina njegovih skladb, poleg tega pa so še Pirkmayrjeva, Riharjeva, nekaj nemških, »koroških«, »štajerskih« in »gorenjskih«, kot je označil sam. Kot že pri starejših sodobnikih je tudi pri Hašniku najti značilen preplet ljudskega ter avtorskega, z zavestnim naslonom na narodnega »duha«.

Podobno velja za Matija Ahacela (1779–1845), koroškega pesnika in skladatelja pesmi, ki so jih radi peli po Koroškem in Štajerskem.

Staniču je bil podoben Peter Dajnko (1787–1873), ki je deloval v mariborski škofiji kot duhovnik. Veliko se je posvečal cerkveni pesmi, poleg tega pa je v ljudskem duhu skladal tudi posvetne skladbe. Značilno je, da pri njem včasih ni mogoče razločiti, v kolikšni meri je bil njegov prispevek avtorski, koliko pa se je opiral na ljudsko gradivo. Izdal je *Sto cirkvenih ino drugih pobožnih pesmi med katoliškimi kristjani slovenskega naroda na Štajerskem* (1826), *Posvetne pesmi med Slovenskim narodom na Štajerskem* (1827). Ker sam ni bil dovolj glasbeno spreten, da bi mogel zapisovati note, mu je pri tem pomagal svetinjski učitelj Andraš Šef.¹¹

12.2 SLOVENSKO ZBOROVSTVO SE PREBUJA

Zdi se, da je narodnobuditeljska težnja, ki je v ospredje postavljala torej izrazite idejne oz. ideološke cilje, samoumevno zanemarjala pomen glasbe na račun čim večje prepričljivosti in sugestivne moči petja. Carl Dahlhaus je opozarjal, da mora glasba, če hoče močnejše vplivati na množice, vzeti v zakup tudi znižanje umetniških kriterijev oz. včasih tudi manjšo umetniško prepričljivost.¹² Dejstvo

je bilo sicer, da so bili slovenski ustvarjalci praviloma slabše izobraženi, manjkal jim je osnovni glasbeni pouk, kaj šele globlje kompozicijsko znanje, obvladovanje generalnega basa, kontrapunkta ipd. Deloma so bile za to krive pomanjkljive možnosti za izobraževanje, deloma pa tudi s tem povezane manjše potrebe po njih. Dragotin Cvetko je bil tako mnenja, da je slovenska prerodna glasba pristopila »k realizaciji svojih namer« tako,

»[...] da se je odrekla visoko postavljeni ustvarjalni praksi evropskega Zahoda, ki ne bi mogla koristiti potrebam slovenskega nacionalnega programa. Skladateljsko se je omejila na področja, za katera so bili aktualni idejno pomembni teksti, na zbor in samospjev. Za njiju je oblikovalec skrajno poenostavil kompozicijsko tehniko in stil. To in ono zaradi tega, ker kaj več ni zmožgal in seveda zato, da bi bila njegova dela dostopna širokim množicam, ki jih je hotelo zajeti in idejno preobrazilo nacionalno gibanje. [...] Še pred iztekom prve polovice 19. stoletja je torej slovenski skladatelj pretrgal vezi z zahodnoevropsko glasbo. Sicer le začasno, vendar z namenom, da bi slovenska glasba ostala avtohtona, slej ali prej enakovredna glasbi svobodnih narodov.«¹³

Slovenski ustvarjalci so se v ideološko podkrepljeni potrebi po izoblikovanju samostojne, neodvisne, z narodnim »duhom« zaznamovane nacionalne glasbene identitete zatekali tudi k zanikanju oz. pozabi velikega dela tedaj v slovenskih deželah že precej široko oblikovane in razvite glasbene kulture, ki pa ni imela izrazitega nacionalnega predznaka. Tovrstna »avtohtonost«, ki jo omenja Cvetko, je torej terjala tudi svoj davek v umetniški prepričljivosti glasbenih dosežkov.

Praviloma je za 19. stoletje zlasti na širokem podeželju veljalo, da je bil najbolj muzikantsko spreten in glasbeno izobražen krog cerkvenih organistov, ki so, pogosto tudi v vlogi učiteljev, predstavljali intelektualno jedro zlasti manjših centrov, mest, trgov in vasi. Četudi je velik del teh ustvarjalcev razumljivo ustvarjal zlasti cerkvena dela, pa je preplet z ljudskim »duhom« zaznamoval tudi njihovo posvetno ustvarjanje, pogosto obarvano s pristno narodno zavestjo in vnetim narodnobuditeljskim zanosom. Tudi zunaj sistema javnega glasbenega šolstva se je obvladovanje osnovnih glasbenih spretnosti, tako instrumentalne igre kot obvladovanja pravil generalnega basa, harmonije ipd., širilo neposredno s spretnih učiteljev (organistov) na vedoželjne učence, posamezni centri – samostani,

stolne, kapiteljske in druge večje cerkve – pa so zagotavljali, da je bil ta prenos tudi razmeroma kontinuiran.

Nenazadnje je podobno prejel svoje znanje morda najpomembnejši glasbenik prve polovice stoletja, Gregor Rihar (1796–1863), ki velja še danes za enega najbolj priljubljenih slovenskih cerkvenih skladateljev. Po smrti stolnega organista Antona Höllerja (ok. 1755–1826), pri katerem se je tudi učil, je postal regens chori ljubljanske stolnice. Zavzemal se je za priljudno in prikupno melodiko, blizu ljudskemu občutenju. To mu je na eni strani prineslo širšo popularnost, tako da so številne njegove pesmi ponarodele, mnogi skladatelji pa so prevzemali njegov način ustvarjanja. Riharjeve melodije so sočne in spevne, glasbena struktura je čista, preprosta, vendar simetrična in urejena. V določenih elementih njegove skladbe zadržano nakazujejo že romantično svetობოლბე (Na Prešernovem grobu, Savica, Jamica, Žalosten glas zvonov). Rihar je avtor več kot 500 skladb. Večina je sicer cerkvenih, nekaj pa je vključenih tudi v posvetne zbirke, kot sta *Venec četrorglasnih pesem* (1853) in *Narodni napevi za trojespev, čveterospev in glasovir* (1866). V svoje zbirke je uvrstil tudi nekaj napevov Janeza Travnja (1781–1847), Luka Dolinarja in Blaža Potočnika.

Tudi Luka Dolinar (1794–1863) se je verjetno učil pri Höllerju, pa tudi Riharju in morda Leopoldu Ferdinandu Schwerdtu (1773–1854). Vendarle je ostal v svojih zlasti cerkvenih delih izraziteje kompozicijsko skromnejši, čeravno mestoma ljudsko razigran in široko priljubljen.

Blaž Potočnik (1799–1872), ki je bil nekaj let Riharjev pomočnik na stolnem koru, je bil vsestransko razgledan. Objavljal je strokovne spise z različnih področij, tako o koralu, literaturi in astronomiji. Med drugim je bil tudi avtor priročnika za kantorje in duhovnike, *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Ressurrectionis Domini in Choralnoten gesetz* (Oficij za božič in sveto velikonočno sedemdnevje v koralnih notah postavljen, 1859). Posebej pa so pomembne tudi njegove pesmi, ki jih je sam uglašbljal. Te so se hitro širile med ljudstvom, kot pravo ponarodelo blago pa so jih pogosto tudi predelovali. Cenili so ga tudi številni sodobniki, tako Matija Čop (1797–1835), Slomšek in Janez Trdina (1830–1905). Poleg cerkvenega opusa so tako posebej privlačne tudi njegove posvetne pesmi, pogosto prežete s pristnim domovinskim občutjem, kot so *Ljubezen do domovine*, *Pridi Gorenjč*, *Dolenjska*, *Planinar*, pa *Zvonikarjeva* idr. Njegove pesmi so objavljene tudi v *Slovenski gerlici*, pa v založbi *Glasbene matice*.

V krog ustvarjalcev, ki jih je navdihoval Rihar s svojim ustvarjanjem, lahko prištevamo iz naslednje generacije še nekaj skladateljev zlasti cerkvene glasbe, vendar tudi nekaterih posvetnih vokalnih del. Med njimi izstopa Leopold Belar (1828–1899). Le droben del njegove ustvarjalnosti predstavljajo posvetne zborovske skladbe, napisane ob raznih priložnostih (imenovanje novega župnika, 600-letnica habsburške dinastije ipd.).

Josip Levičnik (1826–1909) je bil Riharjev učenec ter je vse do smrti ostal njegov zvesti občudovalec in posnemovalec. Že zgodaj je začel komponirati, tako med drugim že Radics v svoji knjigi *Frau Musica in Krain (Gospa Glasba na Kranjskem)* posebej pohvali njegovo polko za petje s klavirsko spremljavo *Glasi radosti o vrnitvi Nju ces. kralj. apost. Veličanstev Franc Jožefa in Elizabete med Kranjce leta 1858*.¹⁴ Poleg tega se je posvečal tudi šolskim pesmim (*Mali slovenski pevec*, 1869).

Tudi Leopold Cvek (1814–1896) je kot organist in učitelj objavil zbirko pesmi, namenjenih med drugim šolskemu petju z naslovom *Napevi k pesmam za cerkev, šolo in kratek čas* (1855). Njegove pesmi zaznamuje riharjevsko ljudsko občutena melodika, ki jo vpenja v večinoma enostavno dvoglasje s preprosto spremljavo in mestoma skopo instrumentalno poigro.¹⁵

Nedvomno pa je zlasti na Štajerskem šolsko in širše posvetno petje zaznamoval Anton Martin Slomšek (1800–1862), ki je kot duhovna avtoriteta z izrazitimi razsvetljenjskimi težnjami in narodnobuditeljskimi idejami predstavljal eno osrednjih osebnosti prve polovice 19. stoletja. Ob poudarjeni svetniškosti njegove osebnosti Slomšek vendarle ni bil nek odmaknjen sanjač, temveč izrazito trezen mislec, usmerjen v praktična kulturno-politična, gospodarska, vzgojna, pa tudi filozofska in estetska vprašanja.¹⁶ Slomšek se je v svojih spisih in nagovorih ob različnih priložnostih večkrat dotaknil glasbe ter poudarjal pomen glasbe pri oblikovanju posameznikovega in širšega narodnostnega značaja. Ker se je zavedal, da je eden glavnih problemov pri razširjanju visoke kulture petja, zlasti šolskega, popolno umanjkanje uporabne literature, se je sam lotil njenega izdajanja. Leta 1851 je tako objavil v dodatku k *Drobtinicom* zbirko 14 šolskih pesmi, namenjenih vsakodnevnomu prepevanju otrok pred poukom in po njem. To strukturo je ohranil tudi v znameniti pesmarici *Šola vesela lepega petja za pridno mladino* (1835), le da je vsebino nato še z dodatki (s »pesmimi veselih otrok« in »poštenimi zdravičkami«) bistveno razširil. Nekateri napevi so bili tudi

izvirni, brez navedbe avtorja, zato bi lahko sklepali, da jih je napisal Slomšek. Poleg izdajanja cerkvenih pesmi je zlasti pomemben njegov souredniški prispevek pri izdaji prve slovenske posvetne pesmarice z melodijami, tako imenovane Ahaclove zbirke *Pesmi po Koroškim ino Štajarskim znanih* (1833).

Slovensko društvo in petje »grlic« kot odmev pomladi narodov leta 1848

Bistveno so se razmere spremenile z letom 1848, ko je nacionalno vretje v monarhiji vžigalo jasnejšo nacionalno zavest, ta pa je spodbujala tudi glasbeno, predvsem zborovsko narodnobuditeljsko ustvarjalnost. Nekdaj prevladujočo deželno identiteto avstrijskih narodov je začela prežemati zavest nacionalne pripadnosti, ki je na eni strani presegala deželne meje, hkrati pa znotraj njih postavljala nove ločnice med slovensko, nemško in italijansko govorečimi Kranjci, Štajerci, Korošci in Goričani. V ospredje je stopila ideja o Zedinjeni Sloveniji, ki sicer ni bila nova, vendar je sveže, bolj stvarno in osmišljeno izpostavljala podobo slovenske narodnostne skupnosti ne glede na deželne pregrade, čeravno še vendar znotraj stare monarhije, v kateri so tudi te ideje našle svoje varno zavetje in trden gospodarsko-politični okvir.

Za uresničevanje nacionalnih idej je bila nedvomno temeljnega pomena ustanovitev *Slovenskega društva*. Glasba v njegovem okviru je bila posebnega pomena, saj je krepila nacionalne ideje in jim dala širšega poleta, vendarle pa je bila zato nujno v službi predvsem političnih smotrov, ne pa estetskih oz. umetniških ciljev. Društvo si je prizadevalo za širšo uveljavitev slovenščine in razvoj kulture ter nenazadnje politično uveljavitev slovenskega naroda. V tem okviru so pripravljali dramske predstave, zbirali gradivo za slovar slovenskega jezika, pripravljali slovenski prevod zakonov s področja civilnega in kazenskega prava ter se celo zavzemali za ustanovitev univerze v Ljubljani. Med najpomembnejšimi kulturno-političnimi dejanji pa je bilo javno organiziranje bésed, ki jih je *Slovensko društvo* prevzelo po češkem zgledu. Prva béseada je bila že 30. maja 1848. Pri tem so v okviru nekakšnega politično-kulturnega dogodka poleg raznih predavanj, nagovorov, tudi strokovnih predavanj, pa seveda druženja s pijačo in plesom, povezali pevske zборе, samospeve, klavirske in včasih tudi orkestralne skladbe. Idejno-politični cilji, ki so jih zasledovale béseade, so narekovali tudi glasbeni

okvir. Najbolj primerna za doseg narodnobuditeljskih ciljev je bila seveda vokalna glasba, ki je s svojimi besedili sama ponujala primerno osnovo za podžiganje nacionalnih čustev, medtem ko je bil ta nacionalni naboj v instrumentalnih skladbah razumljivo manjši. Znotraj besed so tako prednjačile pesmi, ki se jim je pridružilo večglasno petje – prevladujoči so bili zlasti moški četverospevi, pozneje zbori – deloma celo tako, ki je ciljalo na množično reprodukcijo in priljubljenost. Ustvarjalci so zanemarjali pomen dovršenosti glasbenega stavka, namesto tega pa v ospredje postavljali preprosto spevno melodijo s spremljavo, včasih le nakazano v osnovnih potezah, s tem pa odpirali možnost za poljubno, glede na izvedbene priložnosti in možnosti vsakič novo in drugačno uresničitev – tako a cappella, s klavirjem, pa tudi z orkestrom oz. »celo muziko«, kot poročajo Bleiweisove *Kmetijske in rokodelske novice* s prve prireditve.¹⁷ Izstopala je raba za prepričljiv učinek na širše množice najbolj elementarnih glasbenih elementov: enakomeren, tudi koračniški ritem, recitacijsko ponavljajoč se metrični obrazec, osnovne harmonske stopnje, preproste funkcijske zveze, pogojno le kratkotrajno moduliranje v dominantno območje ipd.

V takih okvirih je bilo »zborovstvo [...] najbolj ustrezno kolektivnemu narodnemu zanosu«, kot piše Lojze Lebič,¹⁸ ljubiteljski zanos pa primeren in zadosten, zato tudi najbolj razširjen medij ustvarjanja. Pri tem se je čisto iz idejnih razlogov večglasno petje opiralo na ljudsko glasbeno občutje, ki mu je obratno vse izraziteje postavljalo tudi izvedbena merila, kar je povzročilo, da je nacionalno poudarjena dediščina postajala del ljudske »ponarodele« kulture, zborovsko tri-, štiri- in tudi večglasje (ki ga je navdihovalo celo vzporedno razvijajoče se nemško pevsko omizje (*Liedertafel*) pa je postajalo prava izvajalska manira in merilo celo preproste ljudske kulture, na katero smo Slovenci pozneje postali posledično tudi upravičeno ponosni.

Bésede so po vsem širšem slovenskem etničnem prostoru vplivale na nastanek številnih dvospevov, trospevov in četverospbevov. Poleg tega so v tem okviru nastale zborovske skladbe in številni primeri priljubljenega solističnega petja z zborovsko spremljavo.

Iz potrebe po samostojni slovenski glasbeni ustvarjalnosti, ki so jo narekovalle nove izvedbene priložnosti, je začelo *Slovensko društvo* izdajati *Slovensko gerlico*.¹⁹ Prva dva zvezka sta izšla že leta 1848 in bila tudi takoj dobro sprejeta. Pesmarica je vsebovala pesmi Jurija Flajšmana (1818–1874), Blaža Potočnika,

SLIKA 11.1 Jurij Flajšman.
Risba Saša Šantel
(Wikimedia commons).



Antona Martina Slomška, Ivana Padovca (1800–1873) in Kamila Maška (1831–1859), pa napeve, ki so bili označeni kot »stari«, »po národno slovanski pesmi«, »iz pesem kranjskiga naroda«, »napev ilirski«, »napev slovanski«, »gorenska pesem« itn. Skladbe imajo poudarjeno melodijo, sicer pa so kompozicijsko skromne in v marsičem obrtno nedomišljene. Pa vendar so imele močan odmev, njihov vpliv pa je bil velik.

Slovenska gerlica je pozneje še izhajala, pri čemer so se prvi generaciji skladateljev pridružili še novi ustvarjalci. Tako je izšlo sedem zvezkov *Slovenske gerlice*: dve v letu 1848, nato leta 1850 in 1852, pa spet dve leta 1859 ter zadnja leta 1862. Tretji zvezek je uredil Gregor Rihar in zdi se precej verjetno, da je bil urednik tudi ostalih zvezkov.²⁰ Posebno enoto predstavljata peti in šesti zvezek, v katerih so objavljene skladbe Kamila Maška na Prešernovo poezijo (zvezka imata skupni naslov *Venec slovenskih pesem dr. Fr. Prešern-a. Napevi od Kamillo Mašek-a.*) Po koncu absolutizma, ki je nekoliko zavrl politično delovanje, se je kulturna dejavnost znova nekoliko sprostil. Paradoksalno pa je tedaj *Slovenska gerlica* obmolnila.

Zadnji, sedmi zvezek je uredil Jurij Flajšman, ki si je močno prizadeval, da izdajanje zbirke ne bi zamrlo. Tako je leta 1864 v treh zvezkih izdal zbirko z naslovom *Gerlica: Venec slovenskih pesem*. Pri tem je prva dva zvezka zasnoval iz uspešnic prejšnjih *Slovenskih gerlic*, 3. zvezek pa je vsebinsko dopolnil kar s skladbami iz prvih dveh zvezkov. Flajšman je določene skladbe harmonsko preoblikoval in hkrati dodal nekaj novih skladb. Cvetko vendarle to »nadaljevanje tradicije« ocenjuje kot »pravzaprav v novo se oblikujoči nacionalni in glasbeni situaciji zapoznelo in ni več imelo enakega razvojnega pomena, kot ga je svojčas imela 'Slovenska gerlica'.«²¹

Ne glede na vse je tudi Flajšmanova *Gerlica* pomembno prispevala k širjenju slovenske pesmi. Jurij Flajšman je bil glasbeno nadarjen, obenem pa izjemno zavzet, čeprav vendarle ne dovolj tehnično podkovan. Njegove pesmi so slovenske množice navdušile že v revolucionarnem letu 1848, ko so bile objavljene že v prvih zvezkih *Slovenske gerlice*. Zaradi prikupne melodike in ljudske občutenosti so postale splošno priljubljene. Med njimi izstopa ponarodela *Luna sije*, pa *Triglav*, *Godec pod lipo*, *Lahko noč*, *Bleški zvonovi* in druge. Številne njegove pesmi so postale priljubljene v priredbah drugih skladateljev. Z navdušenjem so v njegovem času sprejemali tudi glasbene točke, napisane za gledališke izvedbe *Slovenskega društva*. Leta 1860 je Flajšman izdal *Šolarske pesmi*, ki presegajo enostavno šolsko rabo. Tako kot drugod se pri njem enoglasje in dvoglasje mešata s široko spremljavo. V letih 1860–1862 so sledili trije zvezki *Mičnih slovenskih zdravic*, tem pa omenjeni zvezki *Gerlice* in več zvezkov *Slovanske besede: Pesmi za veselice* (1860–1862), v kateri je zaznati tudi nekaj avtorjevega panslovanskega čutenja. Njegove skladbe so preproste, spremljava enostavna, ritem se giblje po verzih besedila.

Po slogu, ne nazadnje pa tudi po tem, da je svoje skladanje skoraj v celoti posvetil področju posvetne glasbe, je bil Flajšmanu podoben Miroslav Vilhar (1818–1871). Njegov nekoliko boemski značaj je čutiti tudi iz njegovih skladb. Te so sicer preprosto zasnovane, vendar tehnično bolj izdelane kot Flajšmanove, zato so ugajale tudi meščanskemu okusu. Iskreno doživeti napevi so se kmalu priljubili, v mnogih primerih so ponarodeli – med njimi *Po jezeru*, *Rožic ne bom trgala*, *Mila lunica* idr. Izdal je kar sedem zvezkov slovenskih pesmi. Kompozicijsko spretnost je poleg različnih samospevov in številnih klavirskih skladb nenazadnje dokazal tudi s tem, da se je lotil spevoigre *Jamska Ivanka* (1850).

Glasbeno nadarjen je bil tudi njegov sin Fran Serafin Vilhar (1852–1928), ki ga je sprva učil kar oče, pozneje pa je šel na slavno orglarsko šolo v Pragi. Čeprav je večino ustvarjalnih let nato preživel na Hrvaškem, je napisal nekaj slovenskih del, ki jih zaznamuje nostalgичno hrepenenje (*Naša zvezda, Bledi mesec*).

Anton Martin Slomšek je v svoje *Drobtinice* že leta 1846 uvedel poseben dodatek z naslovom *Slovenska gerlica*. V njej je objavljala pesmi izraziteje poučnega značaja, ki so se širile po slovenskih šolah in med ljudstvom na Štajerskem. Glede na nemški pritisk, ki je bil na Štajerskem še zlasti izrazit, so pomembno vplivale na uveljavitev slovenskega petja na tem delu slovenskega etničnega ozemlja.

Poleg izdaj različnih *Gerlic* in Slomškovih prizadevanj je v luči razširjanja in tiskanja novih pesmi še zlasti pomembno delo Kamila Maška v glasbenem mesečniku *Cäcilia* (1858, 1859). Izšlo je šestnajst snopičev prvega zvezka, v drugem letniku pa le še dva snopiča pod njegovim uredništvom, saj ga je prehitela smrt. Po njem je izdajanje le kratko skušal nadaljevati Andrej Praprotnik (1827–1895). V zborniku je bilo objavljenih več cerkvenih pesmi, navodila za pevski pouk, biografski podatki o skladateljih, članki o orglah, harmoniji idr. Zanimivo je, da sta pri tem skupaj nastopala slovenski in nemški jezik.

Kamilo Mašek sodi nedvomno med najboljše ustvarjalce tega obdobja. Pozitivno so njegovo delo že za časa življenja ocenili tudi v tujini. Njegove skladbe odlikujejo namreč visoko tehnično znanje, melodično so sočne, zvočno privlačne, muzikalno prepričljive, kompozicijsko inventivne, v nekaterih primerih tudi izraziteje romantično obarvane. Pisal je samospeve, klavirska, komorna in orkestralna dela ter seveda četverospeve in zборе. Že v drugem zvezku *Slovenske gerlice* (leta 1848, ko je bil star komaj 17 let) je izšlo njegovo *Bleško jezero*, ki je hitro postalo priljubljeno. Med njegovimi skladbami so se izjemno priljubili še *Mlatiči*, *Pri zibeli*, *Lahko noč* in *Strunam*, seveda na Prešernovo besedilo.

Uglasbitve tekstov Franceta Prešerna (1800–1849) so nedvomno same predstavljale pomemben preizkus nacionalne ozaveščenosti. Prešernovi teksti so prav v tem obdobju postali posebej mikavni za glasbenike, saj je pesnik postajal vse od leta 1845, kot lahko razberemo iz Bleiweisovih prispevkov v *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, nedvomen simbol Slovenstva.²² Prvi je uglasbil Prešernove tekste Flajšman, sledili pa so mu nato še drugi, tako Josipina Toman (1833–1854), Gašpar Mašek (1794–1873), Kamilo Mašek ter drugi. In če mnogi glasbeniki niso znali ne mogli ustrezno uglasbiti Prešernovih poezij, se je kongenialno

približal Prešernu verjetno zares šele Kamilo Mašek s svojimi prefinjenimi romantičnimi skladbami.

Po Prešernovih poezijah – tako v slovenskem kot nemškem jeziku – so v tem obdobju segali tudi nekateri skladatelji tujega rodu, tako Marija Gasparini (1811–1861), Ferdinand Karl Fuchs in Theodor Clemens Elze (1830–1895).

Kamilov oče, Gašpar Mašek je bil visoko izobražen glasbenik, ki je nedvomno prispeval k dvigu ustvarjalnih in poustvarjalnih standardov na Kranjskem. Med njegovimi deli je posebno pozornost pritegnila kantata *Kdo je mar* za soliste, moški zbor in orkester, za katero je dobil nagrado v Pragi. Poleg tega je bila priljubljena *Soldaška* za moški zbor in orkester (iz leta 1864 ali 1865), pa *Tak je sladka* za ženski glas in orkester (ok. leta 1870). Mašek je tudi avtor melodrame *Gazele* za recitatorja in klavir ter nekaj skladb, v katerih povezuje glas z orkestrom, tako *Slovensiche Klänge* (*Slovenski zvoki*), *Slovenen Potpourri* (*Slovenski venček*) in *Slovianska Ouverture* (*Slovanska uvertura*). V slednji združuje slovenske in slovanske motive, ki jih deloma naslovi v nemščini. Pri tem je posebej zanimiva opazka na partituri, da naj se skladba rabi pred začetki ali med dejanji slovenskih odrskih uprizoritev ali za bésede, kar po Cvetku priča o tem, da »se je slovensko gledališko predstavljanje ravnalo po praksi nemškega gledališča«. ²³

Naprej in odmev petja slovenskih študentov na Dunaju

Bésede so se hitro širile po celotnem slovenskem ozemlju. Kmalu pa so jih začeli pripravljati tudi študenti v Gradcu in na Dunaju. Že zgodaj, leta 1848, je bilo tako na Dunaju ustanovljeno društvo *Slovenija*, ki je zastopalo iste cilje kot *Slovensko društvo*. Ena od idej društva, ki mu je predsedoval sloviti jezikoslovec Fran Miklošič (1813–1891), je bila tudi, da naj se ljubljanska *Filharmonična družba* preoblikuje v prvo slovensko glasbeno društvo. ²⁴ Razumljivo so bile med nacionalno pisano študentsko družino panslavistične ideje posebej močne. Na bésedah so tako študenti peli slovenske, češke, slovaške, poljske in »ilirske«, torej hrvaške pesmi, za ta namen pa organizirali tudi študentske pevske zборе.

Dunajski študenti so leta 1859 ustanovili *Slovensko pevsko društvo*. V društvo, ki se je zbiralo v raznih dunajskih gostilnah in kavarnah, so radi zahajali tudi Hrvati, Srbi in Bolgari. Njegov prvi vodja je bil Davorin Jenko, ki je najbolj

SLIKA 11.2 Davorin Jenko (dlib).



zaslužen tudi za oblikovanje pevskega zbora. Le-ta je nastopal na razmeroma pogostih bésedah društva, ki so bile pomembne seveda tako glasbeno kot politično, saj so navdihovale nacionalno zavest in vžigale panslavistične ideje. Poleg tega so Slovenci sloveli kot dobri pevci tudi v drugih sestavih; tako so bili v koncertnem kvartetu *Dunajskega akademskega pevskega društva* (*Wiener Akademischer Gesangsverein*) kar trije od pevcev Slovenci.²⁵

Za potrebe zbora Slovenskega pevskega društva je Davorin Jenko (1835–1914) napisal celo vrsto del, ki so po izvedbah na bésedah hitro postale priljubljene, tako *Hej rojaki!*, *Pobratimija*, *Tiha luna*, *Mornar* idr.²⁶ Med vsemi pa je nedvomno izstopala udarna, možato odločna in zanosna koračnica slovenska himna *Naprej*. Skladba se je izjemno hitro priljubila med dunajskimi študenti in so jo začeli peti po različnih shodih od maja leta 1860 naprej, kmalu pa se je nato razširila tudi drugod. Postala je ena najbolj priljubljenih zborovskih skladb

svojega časa, saj so jo poznali po vsem slovanskem svetu, kmalu pa so jo igrale tudi italijanske, srbske, nemške in ruske godbe, natisnili pa so jo med drugim tudi v angleščini v Londonu.

Očaran nad panslavističnimi idejami je Jenko leta 1862 sprejel službo zborovodja v Pančevem, nato pa je šel v Beograd, kjer je med drugim postal tudi ravnatelj *Srbskega narodnega gledališča*. Velik del svojega ustvarjanja je tako posvetil tudi srbski glasbi, vse od zborovskih do opernih del. Med drugim je napisal tudi srbsko himno *Bože pravde*.

Med slovenskimi zbori so se poleg študentskih del uveljavile zlasti pesmi, ki jih je objavil v zbirki *Osemnajst slovenskih pesmi*, ki je izšla pri *Glasbeni matici* leta 1908. Poleg omenjenih zborov veljajo za posebej priljubljene tudi skladbe *Strunam*, *Na grobovih*, *Vabilo*, popularna nagrobnica *Blagor mu* in seveda *Lipa*, ki je s svojo zadržano, vendar prefinjeno sentimentalnostjo daleč presejala večino dotedanjih zborovskih del in upravičeno kmalu postala ena najpriljubljenjših slovenskih zborovskih skladb, hkrati pa se – na drug način kot *Naprej*, a hkrati vendarle podobno – nekako samoumevno uveljavila kot ponarodeli slovenski kulturni simbol.

Nemško pevsko omizje

Na začetku stoletja so pri koncertih *Filharmonične družbe* sodelovali poleg instrumentalistov tudi pevci, tako solisti kot zbor. Dr. Emil Bock (1857–1916) v svoji zgodovini društva piše o tem, da je leta 1801 v popisu članov družbe omenjen orkester 25 glasbenikov in zbora, ki naj bi ga popolnjevali pevci iz stolnice.²⁷ Posebej je bil ansambel razširjen seveda ob bogatem dogajanju, ki je spremljalo ljubljanski kongres leta 1821. Pri tem je omenjen obsežen orkester 100 glasbenikov in zbor kar 40 pevcev.²⁸

Posebej se je razmahnilo društveno zborovsko petje sredi stoletja. Radics pravi, da je dogajanje leta 1848 vplivalo na vzpon nacionalne zavesti in razmah narodnostno opredeljene glasbe, s tem pa tudi na delo *Filharmonične družbe*.

»Leto 1848 je, ko je nacionalno gibanje doživelo svoj višek, razumljivo podpiralo tudi nacionalno glasbo, nacionalno petje in s tem v povezavi komponiranje na

narodne speve, prav tako pa ima v ponovno obujenem nacionalnem gibanju v 60. letih tudi v naši deželi dolgotrajni učinek na razvoj nacionalne glasbe.«²⁹

Vendarle Radics pričuje, kako je moški zbor *Filharmonične družbe* sodeloval tudi na slovenskih béседah: »V istem letu 1848 je *Filharmonična družba* sodelovala pri veliki béseди 19. junija.«³⁰

Sicer je slovenska beseda že prej zazvenela na koncertih *Filharmonične družbe*. Na koncertu 5. maja 1848 so denimo izvedli pesem Jurija Flajšmana, pozneje pa srečamo tudi dela drugih skladateljev, med drugim Miroslava Vilharja, Kamila Maška in Antona Nedvéda.³¹

Pod vplivom sprememb, ki jih je naznanilo leto 1848, je znotraj *Filharmonične družbe* v ospredje stopil moški zbor, ki je sicer prej le redko samostojno nastopal na koncertih. Samostojno delovanje moškega zbora *Filharmonične družbe* je spodbujalo tudi vodstvo družbe. S tem se je porajala tudi potreba po stalnem zborovodju društvenega zbora. Decembra leta 1848 je vodstvo moškega zbora prevzel spoštovani član *Filharmonične družbe*, sicer akademski slikar Kurz pl. Thurn und Goldenstein (1807–1878). Nasledil ga je organist pri frančiškanski cerkvi Marijinega oznanjenja Heinrich Hilscher, nato pa leta 1849 Alfred Khom (1825–1893).³² Khom je prvi glasbeni pouk dobil doma v Linzu pri materi, ki je veljala za odlično pianistko. Pozneje je študiral na dunajskem konservatoriju ter postal vodja celovškega gledališča in tamkajšnjega *Moškega pevskega društva (Männergesangverein)*, sprva imenovanega *Pevsko omizje v Celovcu (Liedertafel in Klagenfurt)*. Leta 1849 je prišel v Ljubljano kot glasbeni učitelj, nato pa se je 1861 znova preselil, najprej v Gradec, pa spet v Celovec in končno na Dunaj, povsod pa se je izdatneje posvečal moškemu petju. Med drugim je ljubljanskemu katoliškemu društvu posvetil *Krippenlied (Pesem ob jaslicah)* za moški zbor in orgle, izšla v Ljubljani 1859), posebej zanimiva za slovensko zgodovinsko zavest pa je nenazadnje tudi njegova melodrama v treh dejanjih z naslovom *Die Brandschatzung zur Franzosenzeit 1809–13 in Illyrien, oder Die gestörte See-Idylle (Plenjenje v času Francozov 1809–13 v Iliriji ali Skaljena idila na jezeru)*, ki naj bi bila napisana, kot beremo na libretu, »po stari ilirski gledališki igri«. ³³ Vsekakor je bil Khom spoštovan glasbenik, dober učitelj, spreten skladatelj in kot zborovodja eden najbolj zaslužnih za uveljavitev moškega zbora in petja znotraj družbe in seveda tudi širše.

Zbor *Filharmonične družbe* je sicer pogosto sodeloval tudi pri izvedbah obsežnejših vokalno-instrumentalnih del, tako denimo pri izvedbi Mendelssohnovega oratorija *Paulus (Pavel)*, pa del Josepha Haydna, Luigija Cherubinja, Felixa Mendelssohna Bartholdyja, Roberta Schumanna idr.

Pomembno spremembo pri delu *Filharmonične družbe* je pomenil nastop Antona Nedvėda (1828–1896). Nedvėd je prišel v Ljubljano leta 1856, ko je nastopil službo učitelja in zborovodja moškega zbora *Filharmonične družbe*. Naslednje leto je ustanovil družbin ženski zbor (*Damenchor*) in leta 1858 postal še glasbeni direktor *Filharmonične družbe*.³⁴ Kot široko razgledan in izjemno prizadeven glasbenik je vsekakor eden najzaslužnejših za razvoj glasbe na Kranjskem v svojem času. Bock poudarja, da je »moški zbor [pod njegovim vodstvom] dosegel dotlej še ne doseženo samostojnost«. ³⁵ Moški in ženski zbor sta sodelovala v večjih oratorijskih ipd. koncertih s številnimi tehtnimi glasbenimi deli.

Nedvėd je bil poleg tega dejaven tudi pri ustanovitvi *Narodne čitalnice* v Ljubljani, pri kateri je dve leti brezplačno vodil moški zbor. Naraščajoče mednarodne napetosti, pa morda tudi medsebojna ljubosumnost, so pripeljale do tega, da mu je *Filharmonična družba* kot delodajalec prepovedala nastopati na prireditvah slovenskih glasbenih društev.

Pomembno je prispeval k splošnemu dvigu glasbe pri nas tudi kot učitelj, najprej na glasbeni šoli *Filharmonične družbe*, pa na *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* (po njeni ukinitvi leta 1870) na učiteljišču. Bil je tudi učitelj petja v *Alojzijevišču*, gimnaziji, realki in duhovnem semenišču. Vsestransko izobražen je poučeval tudi glasbeno teorijo, harmonijo, violino, klavir in orgle. Pozneje je sodeloval pri ustanovitvi *Glasbene matice*, bil njen odbornik in bil izvoljen za njenega častnega člana.

Napisal je vrsto šolskih pesmi, več cerkvenih skladb, samospევov in seveda zborovskih del. Med njimi je nekaj skladb na nemške tekste (moški zbor *Mein Österreich [Moja Avstrija]*) ter vrsta slovenskih del za mešani in moški zbor. Številne od njih so se priljubile že v njegovem času in so še danes del repertoarja slovenskih zborov zaradi kompozicijsko kakovostnejšega, sproščenejšega, obsežnejšega in svobodnejšega zborovskega stavka, ki presega običajno raven tedanjega ljubiteljskega muziciranja. V njegovih delih opazimo predvsem ekspresivno harmonijo, ki jo odlikujejo mediantne zveze, celo alteracije, zaradi česar delujejo njegove skladbe sveže in za svoj čas razmeroma drzno. Nekatera

dela odlikuje značilno romantično hrepenenje, ki ga mestoma odeva v tipično pastoralno povelečevanje podeželskega življenja (*Nazaj v planinski raj, Pesem lovčeva, Moj dom, Ljubezen in pomlad, Podoknica, Pod oknom, Ko gledam ti v oči lepe* in številne druge). Poleg tega srečamo značilno narodnobuditeljski zanos, ki je njegovim skladbam prinesel status ponarodelega blaga (*Domovina, mili kraj, Beseda sladka, domovina*).

Moški zbor je kot samostojni del *Filharmonične družbe* pripravljaj raznolike pevske večere, pevska omizja (*Liedertafel*), poleg tega pa se pogosto odpravil na vse strani Kranjske in v soseščino (Kamnik, Idrija, Trst, Gorica, Maribor, Celje, Beljak, Kranjska Gora idr.) na pevska potovanja kot glasnik umetnosti in dobrega okusa.³⁶

Delegacija moškega zbora se je udeležila med drugim tudi tedaj slovitega pevskega festivala (*Sängerbundesfest*) v Dresdnu (23.–26. 7. 1865). Pri Ljubelju so se dobili tudi z bratsko pevsko zvezo iz Celovca (8. in 9. junija 1862). *Dunajsko moško pevsko društvo* (*Wiener Männergesangs-Verein*) je v znak dobrega sodelovanja leta 1872 podelilo ljubljanski *Filharmonični družbi* Schubertovo medaljo. *Graško moško pevsko društvo* (*Grazer Männergesangsverein*) pa je *Filharmonični družbi* ob svoji štiridesetletnici podelilo medaljo leta 1886.

Poleg tega so sodelovali pri številnih obeležitvah posebnih dogodkov cesarske družine.³⁷ Posebej je odmeval nastop moškega zbora, ko je 27. novembra 1856 vladarski par obiskal Ljubljano in je ob tej priložnosti moški zbor zapel neko slavnostno kantato. Tudi ko je šel 20. 3. 1869 cesar iz Trsta na Dunaj, ga je na železniški postaji pozdravil moški zbor. Srebrno poroko vladarskega para so proslavili s slavnostnim koncertom 24. aprila 1879, slovesno pa je bilo tudi praznovanje 600. obletnice priključitve Kranjske Habsburški hiši 16. junija 1883 s cesarsko navzočnostjo, pri čemer je *Filharmonična družba* sodelovala skupaj z zborom.

Poudariti velja, da so dolgo nemški glasbeniki sodelovali s slovenskimi. Ob pogrebu prvega župana ustavne dobe Mihaela Ambroža je tako prišlo do zunanjega izraza strpnosti in sodelovanja obeh narodov, saj sta mu pri pogrebu pela zbora *Filharmonične družbe* in *Narodne čitalnice*, spremljali pa so ga sokoli in turnarji.³⁸ Situacija se je spremenila, ko je na občinskih volitvah leta 1864 zmagal slovenski župan Henrik Etbin Costa, poslej pa je prihajalo postopno do vse bolj izrazite nestrpnosti med obema poloma.

Dr. Emil Bock z nemškega zornega kota meni, da je ustanovitev *Glasbene matice* leta 1872 ključno vplivala na to, da se je *Filharmonična družba* začela osredotočati bolj na nemško prebivalstvo, s tem pa je del delovanja *Filharmonične družbe* zamrl, saj so na njenih koncertih »izginili prej pogosto péti slovenski zbori«:

»Posledično so kmalu večja glasbena dela, večinoma slovanskega izvora izvedli [pri Glasbeni matici], ustanovljena je bila slovenska glasbena šola, in tako je 'Glasbena matica' začela tekmovati s Filharmonično družbo, ki ji je bil odvzet del njenega delovanja, prek katerega je postala velika. Naše društvo se je sedaj opiralo bolj na nemški del prebivalstva, iz njenih sporedov so izginili prej pogosto péti slovenski zbori.«³⁹

Sredi stoletja se je rodila vrsta nemških društev, ki so skušala vsaj posredno zmanjševati pomen slovenskih organizacij, nacionalna trenja pa so postala tako vse izrazitejša. Pri tem so bili v ospredju nemška pevska omizja (*Liedertafel*) oz. različna združenja tipov moških pevskih društev (*Männergesangsverein*). Posebno pomembna za delo moškega zbora *Filharmonične družbe* je bila tudi ustanovitev *Pevske skupine* (*Sängerriege*) nemškega nacionalno izrazito opredeljenega *Telovadnega društva* (*Turnverein*) v Ljubljani. To je povzročilo, da so pevci, ki so bili v obeh skupinah isti, začeli opuščati sodelovanje pri *Filharmonični družbi*, kar je povzročilo postopno usihanje njihovega delovanja. Leta 1885 so društvo, na katerega je močno vplival Josef Julius Binder (1850–1931) s svojimi nacionalno izrazitejšimi nazori, preimenovali v *Ljubljansko nemško telovadno društvo* (*Laibacher deutscher Turnverein*). Po letu 1900 je društvo omejilo sprejemanje novih članov na arijce. Po svetovni vojni je nova oblast društvo razpustila kot državi nevarno organizacijo.⁴⁰

Pogosto sta pri velikih projektih sodelovala orkester *Filharmonične družbe* in mešani zbor *Ljubljanskega nemškega telovadnega društva*, ki je štel nad 100 članov. Tako so 30. in 31. oktobra 1897 pripravili veliki slavnostni koncert, na katerem so peli pevci *Filharmonične družbe* in telovadnega društva, poleg tega pa še pevska društva iz Trsta in Gorice.⁴¹ Prav tako sta denimo ob smrti zaslužnega direktorja *Filharmonične družbe* Friedricha Keesbacherja (1831–1901) leta 1901 sodelovala oba zbora.



SLIKA 11.3 Vabilo na koncert zbora *Ljubljanskega nemškega telovadnega društva* leta 1911 (dlib).

Med zgodnjimi nemškimi skladatelji velja omeniti učitelja in publicista Philippa Jacoba Rechfelda (1797–po 1862), ki se je glasbeno izpopolnjeval v Pragi in na Dunaju. Več let je bival v Gorici ter med letoma 1843 in 1851 poučeval kot gimnazijski profesor v Ljubljani, kjer je bil dejaven član *Filharmonične družbe*. Pozneje je šel v Gradec, kjer se je za njim izgubila sled. Rechfeldov izgubljeni samospjev *Mornar* na Prešernov tekst je leta 1849 pela njegova hči na básedi *Slovenskega društva*, poleg tega pa naj bi na svoj tekst uglasbil tudi kantato *Auswanderung-Scene* (natisnjena 1847).⁴²

Tudi Theodor Clemens Elze, organist ljubljanske evangeličanske cerkve, je uglasbil Prešerna. Gre za samospev *Unter dem Fenster (Pod oknom)* v nemškem prevodu. Elze, ki se je na svojih tiskanih delih označeval kot »organist in učitelj glasbe v Ljubljani«, je napisal tudi nekaj klavirskih in violinskih sonat, godalnih kvartetov, pa oratorij *Petrus (Peter)*. Številne moške zборе oz. kvartete omenja tudi Radics.⁴³ Med njimi so: *Grabgesang (Pogrebni spev)*, *In die Ferne (V daljavo)*, *Das Liedes Geist (Duh pesmi)*, *Die Post (Pošta)*, *Wohin? (Kam?)*. Kot op. 49 je izšel posebej zanimiv cikel *Fünf Krainische Volkslieder (Pet kranjskih ljudskih pesmi)*.⁴⁴

Anton Stöckl (1850–1902) je kot skladatelj že v Ljubljani objavil moški zbor *Da te ljubim, ti je znano* (1880) ter kantato za moški zbor *V spomin A. Janežiču* (1874). Poleg tega je napisal nekaj instrumentalnih del ter za slovensko gledališče celo opereto in glasbo za različne igre.⁴⁵

Krajši čas je v Ljubljani deloval tudi Ludwig Klerr (1826–1882), dirigent in gledališki direktor, ki je napisal vrsto oper in operet, pa tudi nekaj cerkvenih skladb.⁴⁶

Zanimiv avtor je bil tudi Ildefons Wilhelm Schmid (1820–70), rojen v Radečah pri Zidanem mostu. Gimnazijo in teologijo je obiskoval v Ljubljani, nato pa je postal benediktinski pater v Fischlhamu, kjer se je uveljavil tudi kot skladatelj cerkvenih in posvetnih del. Pisal je maše, rekvieme, graduale, ofertorije, tantume, zборе, samospeve, klavirske, komorne in orkestralne skladbe ter odrsko glasbo, namenjeno gledališču njegovega matičnega samostana v Kremsmünstru.

Poleg tega je delovalo še nekaj tujcev, ki so se kot glasbeniki uveljavili v slovenskem prostoru, zlasti z delovanjem v filharmoničnem orkestru, *Stanovskem* oz. *Deželnem gledališču*, *Narodni čitalnici* v Ljubljani ali *Dramatičnem društvu*.

Med temi izstopa tudi cela plejada čeških priseljencev. Čehi so se vidno vključevali v glasbeno življenje pri nas že na prehodu v 19. stoletje, nedvomno pa so s svojim slovanskim občutjem posebej odločilno zaznamovali prav slovensko nacionalno prebudno zborovsko glasbo 19. stoletja. Češka glasbena emigracija je bila večča, strokovno neoporečna in pomembna praktično brez prekinitve celotno stoletje.

Anton Nedvěd je poleg obeh Maškov nadaljeval prizadevanja še enega Čeha, Franca Sokola (1779–1822), prvega učitelja na novo ustanovljeni *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani (1816). V drugi polovici stoletja pa je enega nespornih ustvarjalnih viškov predstavljal Anton Foerster (1837–1926) s svojim

opusom. Poleg njega velja omeniti še Emerika Berana (1868–1940), pa Josefa Michla (1879–1959), Josefa Procházko (1874–1956), Julija Juneka (1873–1927), Karla Hoffmeisterja (1868–1952) in številne druge.

11.3 ČITALNICA: SLOVENSKO ZBOROVSKO PETJE SE PREDSTAVLJA

Vedno izraziteje poudarjen nacionalni element je prinašal vedno več nasprotij med nekdanj složno sobivanje Slovencev in Nemcev v mestih. Prej mešana *Filharmonična družba* in *Stanovsko* (od 1862 dalje *Deželno gledališče* sta po programu in članih postajala vse bolj nemška, Slovenci pa so si iskali novih možnosti, znotraj katerih bi mogel priti do izraza njihov poseben narodni značaj. Pri tem sta jih ovirala pomanjkanje razvitih reprodukcijskih institucij in pičlejša finančna sredstva. Kot edina možnost se je ponujalo ljubiteljstvo, posebno zborovstvo, ki je z idejno jasnim domoljubnim predznakom najbolj ustrezalo estetskim načelom prebujene nacionalne zavesti. Tako je v tem času nastala vrsta zborovskih skladb, samospevov in klavirskih miniatur, romantičnih po glasbenem slogu, po vsebini pa »v narodnem duhu«. Koncertno življenje je zamenjalo zbiranje v čitalnicah, ki so bile skupaj s tabori žarišča mladega nacionalnega vrenja. Vzorec se sicer ni oddaljeval od značilnih nemških pevskih omizij (*Liedertafel*) združenj, le da z razumljivo izrazitim slovenskim oz. slovanskim predznakom.

Čitalnice so začele s svojim delovanjem že leta 1848, vendar so kmalu prenehale obstajati. Obnovili so jih s tem imenom nato šele leta 1861, vendar v spremenjenih družbenih ter nazadnje tudi kulturnih pogojih in možnostih. Poslej so se hitro širile po vsem slovenskem prostoru. Na začetku 60. let so jih osnovali v Ljubljani, Trstu in Mariboru. Leta 1862 so nato nastale še v Celju, Gorici, Celovcu, Tolminu in Škofji Loki, pozneje pa še v Kranju, Novem mestu, Idriji in na Ptuj. Tem čitalnicam so v naslednjih letih sledile še druge.

Začetek slovenskih čitalnic sovpada s prvimi izvedbami Jenkove koračnice *Naprej*, ki je ravno tedaj začejala svoj zmagoviti pohod ne le med študentsko mladino. Tako se zdi razumljivo, da je ljubljanska čitalnica svojo krstno prireditve 24. novembra 1861 obogatila prav z izvedbo Jenkove skladbe. Podobno velja za celjsko *Narodno čitalnico*, ki je na svoji prvi prireditvi 16. februarja 1862 prav

tako predstavila *Naprej*. Podobno velja za Tolmin (izvedejo jo na drugi bése di društva), Vipavo (*Naprej* izvedejo ob ustanovitvi čitalnice) in drugod.

Čitalnice so prirejale bése di, pri katerih je imela osrednjo vlogo glasba, četudi z leti vedno manj. S tem so spodbujale nastanek novih glasbenih del, vplivale na razmah novih zvrsti in krepitev slovenske glasbene reprodukcije.

Čitalniško vse izrazitejše in vse tehtnejše kulturno ustvarjanje je obenem posredno povzročilo, da je postajal razkorak med slovenskim in nemškim elementom vse bolj izrazit in globok. Nemci na Kranjskem so imeli v primerjavi s Slovenci bistveno boljše izhodiščne pogoje, saj so imeli na voljo *Filharmonično družbo*, ki se je uveljavila že kot sodobno izvajalsko telo z velikim orkestrom, moškimi in ženskimi zborom ter stalno glasbeno šolo. Čitalnice pa so se opirale na večinoma ljubiteljsko navdahnjene glasbenike, ki pa jim je manjkalo temeljitejšega glasbenega znanja. Tega je primanjkovalo tako skladateljem kot izvajalcem.

Narodna čitalnica v Ljubljani

Obstaja nekaj pričevanj o večglasnem posvetnem organiziranem petju tudi pred čitalnicami. Tako naj bi že pred letom 1848 v Ljubljani peli v večglasnem mešanem zboru krakovski pevci, a je žal o njihovem delovanju malo znanega.⁴⁷ Za prvi organiziran slovenski posvetni zbor velja zbor *Narodne čitalnice* v Ljubljani, ustanovljen leta 1861. Pri ustanovitvi zbora so čitalnico vodili ne le idejni razlogi, zaradi katerih je bila vokalna glasba mnogo izraziteje nacionalno opredeljena in s tem za potrebe oblikovanja nacionalne identitete najbolj primerna, temveč tudi izvedbene možnosti, ki so dajale vokalu prednost pred še vedno slabo razvito instrumentalno glasbo. Kmalu so začeli svoje zборе ustanavljati tudi v drugih čitalnicah, tako da je čez nekaj let imela skorajda vsaka svojega.⁴⁸

Prvi vodja ljubljanskega čitalniškega zbora je bil razgledan in vsekakor izjemno sposoben Anton Nedvéd, ki je hkrati vodil tudi filharmonični zbor. Na njegovo delo in na napredovanje zbora je naklonjeno gledal tudi Radics. V svojem delu *Frau Musica in Krain (Gospa Glasba na Kranjskem)* govori o pomenu ljubljanske in drugih čitalnic ter omenja vrsto pevskih društev, tako nemških kot slovenskih (»deutschen und slavischen«).⁴⁹ Nekakšno kulturno sobivanje dokazujejo posredno tudi sporedi filharmoničnega zbora, s katerim je Nedvéd

večkrat pripravljaj izvedbe tudi slovenskih skladb, med drugim njegovih lastnih del s slovenskim besedilom.

Čitalniški zbor, ki so ga sestavljali izvrstni pevci iz različnih družbenih slojev, je vžigal narodno zavest ter spodbujal k petju v Ljubljani in po drugih slovenskih krajih. Navdušenje poslušalcev odlično opisuje Karel Mahkota (1883–1951):

»Njegovo petje je izredno vplivalo na vsa čuteča srca ter vnelo slovenski ponos. Zato ni prav nič čudno, če je vzkliknil stari Šukljejev oče na nekem čitalniškem večeru, ko je nastopil zborov kvartet: Garzaroli, Drenik, Valenta in Coloretto: 'Fant moj, vse koncerte Filharmoničnega društva mi odvaga domača pesem.'⁵⁰

Postopno izboljševanje kakovosti čitalniškega zbora je povzročilo, da ga je *Filharmonična družba* začela imeti za konkurenčnega, zaradi naraščajočih napetosti pa je končno vodstvo družbe zahtevalo od Nedvěda, da se posveti samo filharmoničnemu zboru. *Filharmonična družba* je imela s stabilnim finančnim zaledjem in izvrstnimi glasbeniki seveda neprimerno boljše pogoje kot čitalnica. Pa vendar sta si obe delili v veliki meri isto občinstvo, pogosto pa so v obeh zborih nastopali tudi isti pevci, ki so se zaradi narodnih idej pozneje raje nagibali k čitalnici.

Čitalniški zbor je za Nedvědom prevzel Leopold Belar (1828–1899), sledil pa mu je Josef Fabian (1835–1902), še eden od številnih čeških glasbenikov na Kranjskem. Fabian je od leta 1863, ko je prišel v Ljubljano, prevzel poleg zbora tudi čitalniško pevsko šolo (do leta 1866). Pri vodstvu čitalniškega zbora so se nato izmenjavali številni drugi poklicni in amaterski glasbeniki: 1866 Vojteh Valenta (1842–1891), 1866–1867 Václav Procházka, 1867–1870 Anton Foerster, pa spet 1870–1873 Valenta, 1873 Georg Schantl in 1873–1875 znova Valenta. Sledil mu je 1875–1878 omenjeni Anton Stöckl, njemu pa do 1866 spet Valenta, ki je bil torej sposoben vskočiti v obdobju iskanja novih zborovodij. V letih 1886–1890 je zbor vodil Fran Gerbič (1840–1917), nato pa se je zbor zaradi novih razmer razšel.

Čitalniški pevski zbor je neposredno spodbudil nastanek številnih novih zborovskih del. Med vidnejšimi avtorji je bil zagotovo Vojteh Valenta, eden tistih pevcev, ki so začeli pri filharmoničnem zboru, pa so pozneje prešli k čitalnici. Valenta je tudi ključno prispeval k ustanovitvi *Glasbene matice*. Čeprav ni bil

poklicni glasbenik, pa se je vendar udeleževal na najrazličnejših glasbenih področjih: poleg vodenja zbora je nastopal kot pevec, pa violinist, bil je celo režiser, glasbeni poročevalec in seveda skladatelj. Napisal je nekaj instrumentalnih del, samospევov in glasbenih točk h gledališkim igram, pa tudi nekaj štiriglasnih moških zborov (*Naš maček*, *Miserere za pokop pusta*, *Sirotko*, *Pod lipo*, *Pri oknu sva molče slonela*, *Poljub*, *Zakaj me ljubiš*, *Na slovo zlatomašniku*, *Venec slov. pesmi*, *Lahko noč*).⁵¹

Koncerti ljubljanske čitalnice so postajali vsekakor vse bolj pomembni glasbeni dogodki z vse izrazitejšimi poustvarjalnimi dosežki. Postopoma se je poleg vokalne glasbe začela počasi pojavljati instrumentalna, klavirska in komorna glasba, zazvenele pa so tudi krajše simfonične skladbe, uverture, solistični koncerti itn. Na besedah so se predstavili številni pozneje uveljavljeni solisti, posebej pevci Helena Pesjak (1849–1917), Josip Nolli (1841–1902) in Jožef Trtnik (1866–1897), nekateri instrumentalisti (kontrabasist Blaž Fišer [1860–1889], pa tudi tujci, med njimi svetovno znani violinist František Ondříček [1857–1922]). Poleg tega so si prizadevali tudi za postavitve odrske glasbene dejavnosti, pri čemer so sprva dramske predstave dopolnjevale glasbene točke, pozneje pa je prišlo tudi do pravih glasbeno-gledaliških del. Ključnega pomena za to je bila ustanovitev *Dramatičnega društva* leta 1867. *Dramatično društvo* je za svoje potrebe ustanovilo pevsko šolo kot svoj oddelek.⁵² Namenjena je bila solistom, pa tudi članom zborov, s čimer se je neposredno dvignila tudi kakovost zborovskega petja.

Čitalnice se množijo

Pevski zbor ljubljanske čitalnice je postajal vzor tudi drugim čitalnicam, zato so podobne zборе začeli ustanavljati tudi drugod. Njihovi zborovodje so bili praviloma navdušeni amaterji, ki so se pogosto menjavali. Na Štajerskem, Koroškem in Goriškem so temu botrovali tudi neugodni pogoji zaradi političnega pritiska.⁵³

Jan Lego⁵⁴ (1832–1906), ki je po nasvetu Antona Nedvěda prav tako prišel iz Češke, je v Trstu ustanovil *Slovensko pevsko društvo* in bil njegov zborovodja. Lego je prirejal koncerte, poleg tega pa sam nastopal kot pevec, bil soustanovitelj čitalnice ter celo poučeval češčino.

Mariborski zbor čitalnice je sprva vodil Slomškov glasbeni sodelavec Peregrin Manich (1812–1897), sicer cenjeni organist in skladatelj, čigar dela pa so se porazgubila. Za njim ga je prevzel Janez Miklošič⁵⁵ (1823–1901), brat slovitega jezikoslovca Frana. Uveljavil se je kot spreten organist in učitelj petja na mariborskem učiteljski in gimnaziji, kjer je ustanovil številčen zbor, v katerem je pelo kar 140–160 dijakov. Tako v gimnaziji kot v čitalnici je odločilno prispeval k izboljšanju kakovosti slovenskega zborovskega petja na Štajerskem, medtem ko je večino svojih ustvarjalnih moči posvetil cerkveni glasbi. S čitalniškim zborom je Miklošič obiskal tudi številne štajerske kraje (Ptuj, Ljutomer, Slovensko Bistrico, Fram). Okoli leta 1874 je čitalniško petje zamrlo, prav tako pa tudi slovensko petje na gimnaziji in učiteljski.

Čitalnice so spodbudile tudi nastanek številnih kvartetov in zborov. V Trstu sta bila tako priljubljena *Hajdrihov kvartet*⁵⁶ in *Tržaški učiteljski kvartet*. Na Štajerskem je že od leta 1856 deloval priljubljen kvartet bratov Ipavcev, ki je gostoval po vsej Sloveniji, med drugim tudi v Trziču in Kranju.

Čitalniško gibanje je prebudilo številne bolj ali manj diletantske glasbenike. Med njimi velja omeniti Janeza Hinka (1796–1886), stiškega župnika, ki je ustvarjal med drugim klavirske fantazije, pa Antona Ahčina (1812–po 1875), Frančiško Markiseti in Leopolda Cajetana Ledeniga (tudi Ledenik, 1795–1857), ki je komponiral tako na nemška kot slovenska besedila.

V to skupino narodnoprebudnih skladateljev sodi tudi Josip Tomaževc (tudi Tomažovic, Tomažovič, Tomaževič, 1823–1851). Leta 1847 je bil med soustanovitelji celovškega *Moškega pevskega društva* in ga pozneje tudi vodil. V času revolucije je nato kot študent prava sodeloval z graškimi slovenskimi visokošolci. Zaradi svoje politične aktivnosti je moral študij opustiti. Pozneje je v Celovcu vodil zbor omenjenega *Moškega pevskega društva*. Napisal je okoli 50 skladb, ki so jih izvajali v ljubljanski *Filharmonični družbi* in *Stanovskem gledališču*, pa tudi pri bésedah v Gradcu in seveda pri njegovem celovškem zboru. Med njegovimi deli so samospevi, odrska glasba in zbori (*Hčere svet*, *Pesem slovenskih narodnih stražarjev*, *Bleško jezero*, *Na Slovenijo*, *Spomin* idr.).⁵⁷

Med avtorji te generacije je izstopala Josipina Toman, ki je sodelovala tudi pri bésedah v Gradcu. V kratkem življenju je objavila vrsto spisov, v katerih se kaže njen literarni talent, poleg tega pa je bila tudi dobra pianistka, avtorica klavirskih skladb in samospevov, snovala pa je celo spevoigro.⁵⁸

11.4 SLOVENSKO ZBOROVSTVO SE ORGANIZIRA: PEVSKA DRUŠTVA IN ZVEZE

Glasbena matica

Ko je postajala nacionalna polarizacija vse bolj izrazita in močnejša, so se začeli tudi na slovenski strani bolj sistematično in celoviteje organizirati. Pravi odgovor je pomenila ustanovitev *Glasbene matice* v Ljubljani leta 1872. Osredotočila se je na širše slovensko področje, s svojimi cilji pa je zasledovala značilna hotenja svojega časa, pri čemer je bilo v ospredju vprašanje splošnega in kakovostnega dviga slovenske glasbe. Prav zato se je usmerila v zbiranje in negovanje ljudske glasbe, obenem je podpirala sodobno glasbeno ustvarjalnost, razvila široko koncertno dejavnost, zasnovala lastno edicijo glasbenih del in razvila lastno glasbeno šolo.⁵⁹ Prevezla je del ciljev čitalnice in *Dramatičnega društva*, hkrati pa »domoljubno navdahnjeni diletantizem«, kot ga imenuje Cvetko,⁶⁰ presegala s postopno profesionalizacijo pevcev in instrumentalistov.

Glasbena matica se je zavzela za sistematično zapisovanje ljudskih pesmi in podpirala njihovo predelavo za različne zborovske sestave in komorne skupine. Poskrbela je za redno izdajanje novih del, s čimer je vse bolj razvijajočim se izvajalskim korpusom ponudila primerno literaturo, obenem pa podpirala tudi skladatelje, ki so tako dobili možnost za izdajo svojih del. Edicija *Glasbene matice* se je pojavila že takoj leta 1872. Vsako leto je izšel po en zvezek izbranih vokalnih skladb, zborov, četverospbevov in samospbevov. Poleg tega je izdajala klavirske in violinske skladbe, ob posvetnih delih pa tudi cerkvene in pesmi za šolsko rabo.

Posebno pozornost je *Glasbena matica* namenjala vokalni glasbi. Njena glasbena šola je za javne šolske koncerte na oder postavila od leta 1884 močan šolski in dijaški zbor do 200 mladih pevcev.⁶¹ Nastopi zbora so bili navdušujoči in v nekaterih primerih so se jim pridružili tudi moški glasovi. Prvi veliki koncert je *Glasbena matica* pripravila 8. julija 1888 pod vodstvom Frana Gerbiča. Veliki šolski zbor je pel Gerbičevega *Bučelarja*, posebni ad hoc sestavljeni moški zbor pa kantato za soliste, zbor in orkester *Kdo je mar* Gašparja Maška. Pri tem je nastopil zbor 150 pevcev in 40 članov vojaške godbe.⁶²

Pevski zbor, ki ga je imela ljubljanska *Narodna čitalnica*, je v teh letih postopoma usihal. Stalno krizo zbora so podpihovala trenja v društvenem odboru, ki

ni bil preveč naklonjen svojim pevcem, češ da so mu zrasli čez glavo in da zahtevajo zase vso oblast in tudi društveno upravo.⁶³

Najsvetlejši izvajalski korpus čitalnice je postal *Moški vokalni kvartet Ilirija*. Kakovostni vzpon kvarteta je spodbudil pevce zbora *Narodne čitalnice*, da so zahtevali tudi zase višji umetniški nivo, to pa je spodbudilo razkol med pevci. Del pevcev je iz zbora izstopil in se pridružil *Iliriji* ter ustanovil jeseni leta 1890 zborček 12 pevcev.⁶⁴ Za zborovodjo so pridobili Frana Grosa (tudi Gross, 1851–1892), ki je sicer tedaj že deloval v odboru *Glasbene matice*. Tako je zbor tudi dobil prostor za vaje v prostorih *Glasbene matice*.⁶⁵ Istega leta je nato dokončno prenehal z vajami čitalniški pevski zbor, nekateri pevci pa so pristopili h Grosovemu zboru. Januarja leta 1891 je nato odbor *Glasbene matice* sprejel zbor pod svoje okrilje in tako se je oblikoval zbor *Glasbene matice*. Že novembra se je moškemu zboru pridružil še ženski zbor, ki ga je kratek čas vodil učitelj Anton Razinger (1851–1918). Prvi koncertni nastop mešanega zbora *Glasbene matice* je bil pod vodstvom Mateja Hubada (1866–1937) 19. decembra leta 1891 na Prešernovi besedi, ki so jo pripravili v dvorani *Narodne čitalnice*.⁶⁶

Namesto čitalnice je sedaj postala glavno gibalno glasbenega življenja *Glasbena matica*. Pri tem je prednjačil pomen zbora *Glasbene matice*, ki je s svojo številčnostjo, kakovostjo in reprezentativnostjo pomenil ključno identifikacijsko točko glasbenega preporeda Slovencev konec stoletja.

Naslon na ljudsko ustvarjalnost

Poseben pomen v slovenski zborovski ustvarjalnosti imajo nedvomno tudi priredbe ljudskih pesmi. Na eni strani lahko govorimo o skladateljih, ki izhajajo iz prepričanja o posebni estetski vrednosti ljudskega prepevanja, vendar so mnenja, da ga je treba očistiti vseh »napak«, ki se pojavljajo v intonaciji, v harmonskem stavku ali ritmičnem poteku. Prizadevajo si, da bi ljudsko pesem »kultivirali« in ji dali podobo, kakršno ima umetniška glasba, ki sočasno živi na koncertnem odru. Tak način prirejevanja je značilen zlasti za zgodnejše avtorje, med njimi v določeni meri za Janka Žirovnika (1855–1946) in Hrabroslava Volariča (tudi Andrej, 1863–1895). Pozneje je med posameznimi skladatelji vse pogosteje

opaziti tudi jasnejša odstopanja od izvirnega ljudskega napeva, zlasti v harmonski obogatitvi in mestoma v dodanem dinamičnem niansiranju.

Društveno organiziranje in ustvarjalni razmah

Ponekod se je pevska dejavnost čitalnic nekoliko zmanjševala zaradi siceršnjih narodnoprebujnih, političnih, pa tudi obče vzgojnih ciljev, ki niso omogočali širšega razvoja zborov in spodbujali njihove organiziranosti. Tudi pevskih zborov je bilo vse več, zato se je leta 1876 oblikovala ideja o ustanovitvi slovenske pevske zveze. Postopno so se ustanavljala samostojna pevska društva. Med njimi *Prvo slovensko pevsko društvo Lira* v Kamniku leta 1883, leto za tem pa *Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec* v Ljubljani. Člani slednjega so izšli iz pevskega zbora ljubljanske *Narodne čitalnice*, češ da je ta preveč meščanska ter da zapostavlja delavce in obrtnike.⁶⁷ Pri tem velja poudariti, da so pevci iz vrst *Slavca* sestavljali tudi jedro novoustanovljenega opernega zbora, ki ga je sestavilo takratno *Dramatično društvo*.

Glasbena matica se je že pred oblikovanjem svojega zbora po uspehu šolskih sestavov odločila, da sestavi velik pevski zbor iz cele Slovenije, ki bo nastopil na slavnosti ob odkritju spomenika Valentina Vodnika. Tako so na prireditvi 30. junija 1889 v Ljubljani nastopili pevci kar 13 pevskih društev: iz Kamnika, Šiške, Vrhnike, Postojne, Novega mesta, Litije, Celja, Šoštanja, Pilštanja in Ptuja, iz Ljubljane pa pevci *Narodne čitalnice*, *Slavca* in *Glasbene matice* ter pod vodstvom Frana Gerbiča odpeli kantato *Vodniku* Benjamina Ipavca.⁶⁸

Leta 1892 je bilo ustanovljeno tudi eno najstarejših ljubljanskih pevskih društev, *Pevsko društvo Ljubljana*. V začetku je bil to moški zbor. Šele v letih 1907–1908 je prerasel v mnogoštevilen mešani zbor, hkrati pa so iz prvotnega pevskega društva osnovali *Slovensko glasbeno društvo Ljubljana*, ki je odprlo tudi lastno glasbeno šolo.⁶⁹

Vzporedno z razmahom pevskih sestavov je začelo naraščati tudi število slovenskih skladateljev vokalne glasbe. Večina je bila tako ali drugače ljubiteljsko vključena v organiziranje ali vodstvo posameznih ansamblov, pri čemer je njihov poustvarjalni zanos vžigal tudi ustvarjalnost, ki ji je pogosto še vedno manjkalo nekaj kompozicijskega znanja. Hkrati pa je razvoj glasbenega šolstva pomembno

vplival tudi na oblikovanje generacij vse bolj razgledanih in obrtno prepričljivejših ustvarjalcev. Število slovenskih skladateljev je vsekakor občutno naraščalo prav z razvojem čitalniškega gibanja. Med zgodnejšimi skladatelji izstopajo poleg omenjenega Vojteha Valente še denimo Andrej Vavken (1838–1898), Danilo Fajgelj (1840–1908), Feliks Stegnar (tudi Srečko, 1842–1915), Anton Hajdrih (1842–1878) in p. Angelik Hribar (1843–1907).

Andrej Vavken je bil učenec Kamila Maška, pozneje pa se je kot samouk dodatno izpopolnjeval. Kot organist in zborovodja je ustvarjal cerkveno glasbo, poleg tega pa pisal tudi samospeve, dvospeve in zborovske skladbe. V treh zvezkih *Glasov gorenskih* (1861–1863) sta prva dva posvečena posvetni glasbi. Med njegovimi skladbami izstopajo živahni in optimistični zbori, včasih tudi prirejeni, tako *Zdrava, draga domovina, Vigred se povrne, Kmet* idr.

Zanimivo je, da se je Danilo Fajgelj,⁷⁰ čeprav ni bil deležen pravega glasbenega pouka, z veliko študijsko vedoželjnostjo kot samouk s pomočjo knjig (harmonija, kontrapunkt, kompozicija) oblikoval v prepričljivega ustvarjalca, ki je prekašal raven takratnih organistov in skladateljev. Zapustil je razmeroma obsežen opus najrazličnejših del od maš do ofertorijev, litanij, orgelskih in klavirskih skladb ter posvetnih pesmi. Njegova dela so izšla v številnih zbirkah in edicijah, pomemben del pa je danes v rokopisnem prepisu v *Avstrijski narodni knjižnici (Österreichische Nationalbibliothek)*. Med zborovskimi skladbami izstopajo *Domotožnost, Moje želje* in različne priložnostne pesmi.

Izjemno dejaven je bil Feliks Stegnar, ki se je službeno selil iz Idrije v Ljubljano in nato v Maribor. Povsod je zaznamoval glasbeno življenje, saj je med drugim sodeloval pri ustanovitvi idrijske *Narodne čitalnice*, pa ljubljanske *Glasbene matice, Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo*, pevskega društva *Slavec* itn. Skladal je različne instrumentalne skladbe, samospeve, pa mladinske zборе (*Mladina*) in moške zборе (*Mrak tihotni, sladki mir, Na gomili*), tudi s solom, kot v znani skladbi *Oblakom*, in mešane zборе (*Dneva nam pripelji žar*).

Med posebej priljubljenimi skladatelji tistega obdobja je bil Anton Hajdrih, uveljavljen zborovodja in pevec najrazličnejših pevskih sestavov, med katerimi je zlasti izstopal po njem imenovani tržaški kvartet. Poudarjena domoljubnost njegovih pesmi, njihov vžigajoč zanos, spevna, vendar zahtevna melodika, umerjena po skladateljevih bogatih pevskih izkušnjah, razpeta neukalupljena forma in zrel harmonski stavek so vplivali na priljubljenost njegovih skladb, ki

so večinoma izšle v zbirki *Jadranski glasovi* (1876). Med skladbami so nekatere ponarodele, denimo *Jadransko morje*, *Luna sije*, *Pri oknu sva molče slonela*, *Lahko noč*, *V tihi noči*, *Slovo od lastovke*, *Hercegovska* in številne druge.

Med skladatelji druge polovice stoletja je po pomenu in edinstvenosti fenomena izstopala glasbena družina Ipavcev. Izhajali so iz Bele krajine, od koder je prišel Franc Ipavec, ki je po študiju medicine deloval kot zdravnik v Šentjurju pri Celju. Kar trije od njegovih devetih otrok so se uveljavili kot glasbeniki. Žal je najstarejši, po mnenju bratov celo morda najbolj glasbeno nadarjen, Alojz (1815–1849) zgodaj nesrečno umrl in zapustil le nekaj manjših stvaritev (*Za slovo*).

Zato pa sta se široko uveljavila Benjamin in Gustav Ipavec. Za oba je značilno, da sta s svojimi skladbami navduševala štajerske Slovence, vse od prvih pesmi, namenjenih študentskim pevskim društvom v Gradcu in na Dunaju. S svojimi izjemno priljubljenimi budnicami sta prispevala k dvigu nacionalne zavesti tako na podeželju kot med meščansko inteligenco. Svoje skladbe sta objavljala pri *Glasbeni matici*, pa v različnih drugih zbirkah, v reviji *Novi akordi*, nekaj samospevov, četverospbevov in zborov pa sta izdala tudi skupaj v dveh zvezkih *Slovenskih pesmi* (1862, 1864).

Mlajši Gustav je pisal sicer drobne, vendar kakovostne skladbe, predvsem zборе, samospeve in klavirska dela. Melodično so njegove skladbe sočne, lirične, prijetno zvoneče in lirično uglašene, po značaju in namenu pogosto budniške, pa tudi lirične in ljubezenske. Številne njegove pesmi so se najširše priljubile, tako zlasti popularna *Slovenec sem*, pa *Slovensko dekle*, *Planinska roža*, *Savska*, *Predica*, *Lahko noč*, *O mraku*, *Vse mine*, *Dve utvi* in številne druge.

Tudi Benjamin Ipavec je bil kot skladatelj izjemno cenjen in spoštovan, že leta 1880 ga je *Glasbena matica* imenovala za častnega člana. Benjaminov kompozicijski opus je med vsemi Ipavci najbolj raznovrsten in obsežen, pri čemer ga ravno tako označuje narodnobuditeljski ton, ki zaznamuje celo njegovo ustvarjanje za gledališče in orkester. Poleg samospevov so posebej prepričljivi prav četverospbevi in zbori, v katerih srečamo bogato melodiko, barvit harmonski stavek in pristrčno domačnost. Med njegovimi zborovskimi skladbami po priljubljenosti izstopajo *Bodi zdrava*, *domovina*, *Slovenska dežela*, *Ej, tedaj*, *Na savskem bregu*, *Da sem jaz ptičica*, *Zjutraj*, *Napitnica* in seveda mnoge druge.

Gustavov sin Josip Ipavec (1873–1921) je žal zelo zgodaj umrl, zato je zapustil le manjši opus, ki pa vendar dokazuje njegovo izjemno glasbeno nadarjenost.

Podobno kot stric Benjamin je v času študija sodeloval pri *Akademskem tehničnem društvu Triglav*, ki ga je vodil kot zborovodja in zanj tudi pisal. Med skladbami, ki so nastale v tem okviru, je zlasti priljubljena *Imel sem ljubi dve*, rodoljubna skladba, ki po svojem izrazu že nakazuje strukturno in harmonsko bolj domiselno in razvit glasbeni stavek.

Prav Benjamin in Gustav Ipavec se uvrščata skupaj z Antonom Foersterjem in Franom Gerbičem med vodilne predstavnike slovenske glasbe druge polovice 19. stoletja. Gre za generacijo poklicno šolanih glasbenikov, ki so bili sposobni tudi tehnično zahtevnejših vokalnih in instrumentalnih stvaritev, pa celo orkestralnih in glasbeno-dramatskih zvrsti.

Anton Foerster je še eden od številnih čeških priseljencev, ki so zaznamovali slovenski kulturni prostor. V 60. letih je prišel v Ljubljano in kmalu postal eden najvidnejših glasbenikov na Slovenskem. Sprva je deloval kot zborovodja *Narodne čitalnice* in dirigent *Dramatičnega društva*, leto dni pozneje pa je postal še nov stolni regens chori, nato tudi sodelavec *Glasbene matice*. Njegova vnema za reforme cerkvene glasbe ga je vodila k soustanovitvi *Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo*, bil je eden utemeljiteljev *Orglarske šole* v Ljubljani (leta 1877), obenem pa prvi urednik notnega dela revije *Cerkveni glasbenik* (od leta 1878).

Foersterja so zaznamovale tudi značilne napetosti časa, tako izraziti mednarodni spori, ki jim je v maniri domačijskega kulturnega okolja svoje dodala še značilna nevoščljivost. Tako je včasih postal tarča različnih napadov, enkrat zaradi služenja nemškimi institucijam, drugič kot slovanski »brat«, ki je izžemal kranjskega »božjega volka«.

Kljub vsemu je njegovo delo označevala strokovna neoporečnost in garaška zavzetost. Če je vrsta njegovih predhodnikov še po drobcih odkrivala osnovne kompozicijske zakone, je Foerster suvereno obvladal glasbeni stavek, sproščeno razvijal kontrapunkt, dosledno izpeljeval imitacijo, iskal ostrejše harmonske rešitve ter logično in spevno oblikoval melodijo ter strukturiral glasbeno formo. Poleg tega je izdelal tudi prve glasbeno-obrtne priročnike, vse od pevske in klavirske šole do nauka o harmoniji, kontrapunktu in generalnem basu.

Nenazadnje pa velja Foerster vse do danes za enega najplodnejših ter največkrat izvajanih slovenskih cerkvenih skladateljev. Poleg del za cerkveno rabo se je posvečal tudi drugim glasbenim zvrstem – pisal je orkestralna, komorna in solistična, zlasti klavirska dela, pa kantate in zборе, vsega kar okoli 400 skladb.

Njegova opera *Gorenjski slavček* je postala sploh največkrat izvajano slovensko operno delo. Po slogovni usmerjenosti romantik se je v svojih posvetnih delih približal slovenskemu narodnemu duhu, kar je prispevalo k temu, da je njegov zborovski opus eden najbolj priljubljenih med slovenskimi zbori. Med njimi je denimo nekoliko cecilijansko navdahnjen *Večerni ave*, pa priljubljena narodnoprebudna *Pobratimija* in *Domovina*, njegovi idilični opusi, kot so *Pastir*, pa ponarodela *Planinska*, *Naše gore*, *Napitnica*, ali zahtevnejše, ambicioznejše kot *Njega ni*, *Razbita čaša*, *Spak*, *Ljubica* in številne druge. V njih je Foerster razvil svoboden, ustvarjalno inovativen in estetsko prepričljiv skladateljski opus.

Fran Gerbič se je uveljavil kot skladatelj, operni pevec in pedagog. Za razliko od Foersterja je bila njegova življenjska pot manj stanovitna. Kot pevec je bil angažiran v gledališčih v Pragi, v Zagrebu, Ulmu in Lvovu. V Lvovu je postal tudi učitelj petja. Na vabilo slovenskih glasbenih društev, *Glasbene matice*, *Narodne čitalnice* in *Dramatičnega društva*, se je vrnil v Ljubljano. Tu je vodil glasbeno šolo *Glasbene matice*, čitalnični pevski zbor, glasbene predstave *Dramatičnega društva*, pevski zbor *Ljubljana*, učil glasbo na učiteljski ter bil poleg tega regens chori šentjakebske cerkve. S svojimi bogatimi izkušnjami, znanjem in požrtvovalnostjo je uspel dvigniti raven šole *Glasbene matice*, da se je lahko brez težav kosala s *Filharmonično družbo*. Vzgojil je vrsto odličnih pevcev in skladateljev, kot so Franjo Bučar (1861–1926), Jožef Trtnik, Julij Betetto (1885–1963), Oskar Dev (1868–1932), Josip Pavčič, Anton Svetek (1875–1919), bil je avtor več teoretskih priročnikov in učbenikov (*Teoretično-praktična pevška šola*, *Metodika pevskega pouka*), izdajal pa je tudi prvo slovensko posvetno glasbeno revijo *Glasbena zora* (1899–1900).

Njegov opus obsega nekaj manj kot 600 del, ki dokazujejo, da so ga zanimala skoraj vsa skladateljska področja. Napisal je dve operi, prvo slovensko romantično simfonijo, številne samospeve, dvospeve, četverospeve in zборе. Nase je opozoril že s svojim prvim opusom – zbirko *Glasi slovenski* (1862), izstopa pa tudi revija *Lira Sionska* (1868), v kateri je še kot študent v dvanajstih zvezkih objavil vrsto cerkvenih zborovskih skladb. Gerbič presega tradicionalno homoritmično monolitnost in spretno raznoliko povezuje glasove v vedno sveže povezave. Po naravi je bil bolj dramatik kot lirik, njegov stavek odlikujeta toplo občutena melodija in bogata harmonija, čeprav se ne oddaljuje od razširjene tonalnosti. Za njegovo glasbo so značilne ljudsko tekoča ritmika, kitična oblikovna jasnost

pesemske oblike in skladna forma, zato pogosto dobijo njegove pesmi status ponarodele pesmi (*Pastirček, Rožmarin, Sirota, Najlepši, Slanca, Pa bo travca zelenela*). Včasih je v skladbah šegav in radoživ (*Bučelar, Vinska, Klic pomladni*), včasih znova izraziteje ekspresiven in otožen (*Žalosten glas zvonov, Pred slovesom, Pozimi, Gondolirjeva pesem*). Vselej pa so njegove skladbe tehnično dognane in domiselne.

Ob teh se je razvila pisana generacija raznolikih ustvarjalcev, pogosto zaradi različnih razlogov in življenjskih okoliščin tehnično manj verziranih, vendar hkrati zavzetih glasbenikov, ki so ključno prispevali h kulturnemu razvoju tako mest kot podeželja. Njihovo delo so dopuščale tudi ugodnejše politične razmere po koncu absolutizma. Poleg tega pa je glasbeno ustvarjalnost razvnela tedaj že razvita zavest nacionalnega preporoda. Čitalnice, *Glasbena matica* s podružnicami, pevska društva in zveze so prispevali k temu, da je bilo priložnosti za predstavitev novih del vse več. In če so nekateri skladatelji iskali nove poti, k čemur je težil glasbeni razvoj druge polovice stoletja, je vrsta ustvarjalcev vztrajala v okvirih narodnoprebudnih manir in v prevzemanju preprostejših ljudskih elementov, kot so bili popularni sredi stoletja.

V krogu *Glasbene matice* se je zbrala vrsta skladateljev, tako Hrabroslav Volarič, Josip Pavčič, Josip Ipavec in znani prirejevalci slovenskih ljudskih pesmi, med njimi Matej Hubad, Oskar Dev in Janko Žirovnik.

V tem okviru je pomemben tudi Jakob Aljaž (1845–1927).⁷¹ Že v gimnazijskih letih se je učil pri Antonu Nedvedu in Antonu Foersterju ter pokazal veliko glasbeno nadarjenost. Med študijem na Dunaju je pel v zboru slovenskih študentov, ki je nadaljeval tradicijo Jenkovega *Slovanskega pevskega društva*, nato pa v Ljubljani kot bogoslovec v stolnici, čitalniškem in semeniškem zboru. Zbore je vodil tudi v krajih svojega službovanja, tako v Tržiču, kjer je med drugim prevedel in uvedel *Sveto noč* Franza Xaverja Gruberja (1787–1863), na Dobravi pri Kropi in na Dovjem. Ob močni spodbudi Antona Foersterja in Mateja Hubada je začel skladati, hkrati pa se je močno vnel za planinstvo. Izdal je slovito *Slovensko pesmarico* (1896 in 1900), v kateri je zbral najbolj znane zborovske skladbe slovenskih skladateljev. S pesmarico je močno vplival na nastanek pevskih zborov na podeželju ter na širjenje slovenske umetne pesmi med ljudstvom. Najbolj značilne in ponarodele so njegove planinske pesmi in zbori na Gregorčičeva besedila (*Oj, Triglav, moj dom, Na dan, Oj zbogom, ti planinski svet, Ujetega*

ptiča tožba, Zaostali ptič). S temi skladbami, ki so blizu ljudskemu občutju, je Aljaž slovel že v svojem času.

Cela vrsta skladateljev je izšla z Goriškega, kjer se je bogato razcvetelo zborovsko petje in z njim povezana ustvarjalnost, četudi so bile razmere za pridobitev primerne kompozicijskega znanja težje.

Čeprav je Avgust Armin Leban (1847–1879) v svojih delih veliko obetal, zaradi zgodnje smrti ni mogel v polnosti razviti svojega nespornega glasbenega talenta. Medtem ko je v zgodnejših letih nanj po njegovih lastnih besedah vplivala italijanska glasba, se je pozneje lotil študija nemških del in pod tem vplivom napisal zbirko šestih mešanih zborov z dvema samospevoma z naslovom *Kitica cvetja*. Med njegovimi zbori so pomembni *Podoknica, Lahko noč, Molitev, Mornar, Vse to, V tihi noči, Dekličino hrepenenje, V veseli družbi, Slovo od domovine, Slovenska deklica*. Njegov slog je originalen, navdihuje pa ga tudi ljudski duh. Lebanove skladbe je po skladateljevi smrti izdal njegov brat Janko.

Tudi Josip Kocijančič (tudi Kocjančič, 1849–1878) je zgodaj umrl. Že kot dijak je ustanovil izjemno priljubljen dijaški zbor ter pripravil v Gorici odmevno besedo. Na Dunaj je šel študirat pravo, vendar ga je njegova boemska narava bolj vlekla h glasbi. Preživljal se je z občasnimi zaposlitvami ter bil med drugim soustanovitelj čitalnice v Solkanu in Kanalu. Izdal je dva zvezka ljudskih pesmi in en zvezek lastnih skladb, med katerimi so se priljubile in deloma ponarodele skladbe kot *Vinska, Popotna pesem* in *Slovo*. Njegove pesmi odlikuje spevna melodika, ki je odraz prirojenega okusa in prefinjene muzikalnosti.

Nekoliko mlajši Hrabroslav Volarič je pod vplivom Danila Fajglja začel tudi komponirati in se pripravljati na študij na tržaškem konservatoriju, vendar ga je prehitela zgodnja smrt. Kljub kratkemu življenju je ustvaril veliko del ter izdal več zbirk štiriglasnih skladb za moški ali mešani zbor, tako *Venec četverglasnih pesmi* (1884), *Slovenski svet, ti si krasan* (1885), *Narodne pesmi* (1887), *Gorski odmevi* (1888), *Slovenske pesmi za sopran, alt, tenor in bas* (1891), *Slovenske pesmi za štiri moške glasove* (1894). Tudi njegovo ustvarjanje zaznamuje izrazita melodična invencija ter hkrati presenetljivo svež harmonski stavek in zrela imitacija v delih, kot so *Ljudmila, Slovenski svet, Izgubljeni cvet, Zvečer, Kaj doni, Razstane* idr.

V ta rod skladateljev sodi Viktor Parma (1858–1924), čeprav po značaju, kompozicijski podkovanosti in usmerjenosti močno drugačen. Kot pravnik se je veliko selil, pri tem pa se hkrati stalno tudi glasbeno izpopolnjeval in udeleževal,

med drugim je poslušal na Dunaju predavanja pri Antonu Brucknerju (1824–1896). Za razliko od številnih drugih skladateljev njegovega časa ga je pritegovala instrumentalna glasba in še zlasti ustvarjanje za glasbeno gledališče. Napisal je vrsto izjemno zanimivih oper in operet, odsev tega pa lahko najdemo tudi v njegovi zborovski ustvarjalnosti. Med njegovimi tovrstnimi deli izstopa ljubka barkarola *Čolniček*.⁷²

V marsičem mu je soroden Risto Savin (pravo ime Friderik Širca, 1859–1948). Tudi on ni bil poklicni glasbenik, ampak vojak, pri čemer je svetovljansko okolje Prage in Dunaja, kamor ga je med drugim zanesla poklicna pot, zaznamovalo tudi njegovo glasbeno ustvarjanje. Tako je nanj sprva vplivala sodobna nemška ustvarjalnost (priljubljena *Zori rumena rž* ali *Ponočni stražnik*), pozneje pa se je tudi pod vplivom revije *Novi akordi*, s katero je sodeloval, obrnil izraziteje v poznoromantično, dramatično, izrazno izrazitejšo izpoved, ki jo zaznamuje raba kromatike, svobodnejših form, močni kontrasti in razgibana melodika. Njegove zborovske skladbe so morda tudi zato redkeje na sporedu, čeprav izraz izjemnega muzikalnega občutka, kot denimo *Pust*, *Večerna*, *Barčica*, *Mi vstajamo*, *Vihra* idr.

Med manj vidnimi skladatelji te generacije, ki pa so se vendarle uveljavili tudi kot ustvarjalci in zborovodje, velja omeniti še Ludovika Hudovernika (1859–1901), Stanka Pirnata (1859–1899) in Janka Žirovnika (1855–1946). Ludovik Hudovernik⁷³ se je uveljavil kot zborovodja in spreten pianist, poleg cerkvenih skladb pa je pisal tudi instrumentalna dela in posvetne zборе, pogosto z izpostavljenim solom (občutena *Naša zvezda* in *V celici*).

Stanko Pirnat⁷⁴ je že kot študent na Dunaju vodil petje v društvu *Slovenija*, na Ptujju je bil soustanovitelj in zborovodja *Slovenskega pevskega društva*, hkrati pa zborovodja tamkajšnje čitalnice. Skladati je začel pod vplivom Mateja Hubada, pri katerem se je učil glasbene teorije. Njegove skladbe, ki so izšle tudi pri *Glasbeni matici*, so izjemno solidne, učinkovite, napisane izrazito v nacionalnem duhu (izvrstna zborovska pesem *Oblaku*, pa *Žalost*, *Pomladna pesem*). Poleg tega je prirejal slovenske ljudske pesmi, ki so izšle tudi v tisku *Slovenske narodne pesmi* (1898).

V veliki meri se je zapisal zbiranju ljudskih pesmi učitelj in zborovodja Janko Žirovnik.⁷⁵ V Gorjah je kmečke fante zbral v priznane zasedbe, v Šentvidu pri Ljubljani pa je vodil znani *Žirovnikov zbor*. Njegove harmonizacije ljudskih pesmi so preproste, namenjene tudi nešolanim zborom.

Velik del svojega ustvarjanja je posvetil prirejanju ljudske glasbe tudi Anton Schwab (1868–1938).⁷⁶ Vrsta njegovih skladb ustreza preprostemu ljudskemu občutju ter so morda s svojo tekočo melodiko in jasno formo tudi zato precej razširjene (*Da sem jaz ptičica, Vinska, Vasovalec, Slanica, Pesem o rožici, Na lipici zeleni, Kmetiška pesem*). Pozneje se je Schwab priključil skladateljem, zbranim okoli *Novih akordov*, s tem pa je svoj glasbeni jezik nekoliko posodobil, nekoliko razpustil in fragmentiral formo, strukturo ponekod poudarjeno ritmiziral, a hkrati do konca ostal zvest osnovni diatonični harmoniji (*Še ena, Zvonovi, Večer na morju, mazurka Ptička*). Nekaj zborovskih skladb je napisal z instrumentalno spremljavo, nekatere je tudi instrumentiral. Med temi je bila v njegovem času zlasti priljubljena *Zlata kanglica* za mešani zbor, klavir in harmonij (tudi za orkester), poleg nje tudi *Dobro jutro*, pevski koncertni valček za zbor in orkester oziroma klavir in harmonij.

Zelo podoben mu je Oskar Dev⁷⁷ kot občuten prirejevalec slovenske ljudske glasbe, ki je živel praktično v istem obdobju. In če je tudi on uglasbil Župančičevo *Še eno*, je ta povsem drugačna: prekomponirano razvita forma, v kateri gradivo razvija s sodobnejšimi kompozicijskimi prijemi. Hkrati pa je v glasbi, četudi harmonsko bogatejši in strukturno razgibani, slutiti odmev ljudske melodike. Njegove skladbe so polne humorja in neke muzikalne neposrednosti (*Na poljani, Zarja, Hrepenenje*). V slovensko glasbo se je nedvomno zapisal kot eden najbolj spretnih prirejevalcev ljudskih pesmi, ki so verjetno obratno zaznamovale tudi njegovo ustvarjanje. Hkrati pa se je ob sodniški službi ves zapisal glasbi. Po dokončani dunajski cerkvenoglasbeni šoli je bil ustanovitelj, predsednik in zborovodja mariborske *Glasbene matice* (1919), pred tem pa tudi zborovodja dijaškega zbora v Novem mestu, *Slovenije* na Dunaju, *Slovanskega pevskega društva* na Dunaju, pozneje pa je poleg sodnih služb vodil tudi čitalniški pevski zbor v Postojni, Škofji Loki in Kranju ter pevsko društvo *Zarja* na Brdu.

Med zborovskimi skladatelji iz tega obdobja nedvomno izstopa Josip Pavčič.⁷⁸ Tako oče kot tudi že ded sta bila učitelja in organista ter brez dvoma se je navdušenost, pa tudi izjemen talent, prenesla tudi nanj. Četudi je izhajal iz podeželskega okolja Velikih Lašč, so njegove skladbe svetovljanske, prefinjene, včasih radoživo humorne (*Lenka*), pa drugič svetobolno zasanjane (antologijska *Če rdeče rože zapade sneg, Deklica, ti si jokala, Kaj ve misli, Narodna nagrobnica*,

SLIKA 11.4 Emil Adamič.
Fotografija Avgust Berthold (dlib).



Da te ni ali *Kako je tožno krog in krog*), vseskozi pa inventivne, izjemno izbrušene miniatures, v katerih se kaže tudi Pavčičevo znanje in razgledanost.

Novi akordi (1900–1914) so nedvomno močno zaznamovali tudi slovensko zborovsko ustvarjanje. Njihov urednik Gojmir Krek (1875–1942) je bistveno prispeval k spodbujanju nastanka novih del – seveda glede na izdajateljske možnosti, pa ne nazadnje tudi slovenske poustvarjalne okvire, posebej zborovskih skladb, samospevov, klavirskih in peščico komornih del. Pri tem je z velikim poznavanjem glasbenih razmer in ostrim kritičkim peresom, nenazadnje pa tudi z določeno fizično distanco, prevetril tradicionalne čitalniške okvire, prežete z ljubiteljskim narodnobuditeljskim zanosom, vpetim v ljubiteljsko navdušenost, ki ji je manjkalo prave strokovne podstati, ter usmerjal slovenske ustvarjalce k sodobnejšim glasbenim tokovom.

Tudi sam je ustvaril nekaj uspešnejših zborovskih del, objavljenih prav tako v reviji, vendar so večinoma bolj tradicionalna, vpeta v razvidno urejeno

strukturo, a mestoma tudi izrazno bogatejša, npr. *Tam na vrtni gredi, Kanglica, Kakor bela golobica, Barčica, Vabilo* idr.

Nekateri skladatelji so se uvrščali v starejši krog ustvarjalcev, npr. brata Benjamin in Gustav Ipavec, Anton Foerster, Fran Gerbič, Peter Jereb (1868–1951), p. Hugolin Sattner (1851–1934), nekaj mlajših avtorjev pa se je izoblikovalo in uveljavilo prav prek objav v *Novih akordih*. Med njimi poleg Kreka izstopajo Emil Adamič, Anton Lajovic, Fran Ferjančič (1867–1943), Vasilij Mirk, Janko Ravnik (1891–1982), Stanko Premrl, Josip Pavčič, Emil Hochreiter (1871–1938) idr. Za te praviloma velja, da so v polnosti razvili svoj skladateljski opus šele po veliki vojni, pri čemer je morda prav sodelovanje z *Novimi akordi* ključno vplivalo na to, da so se pozneje razvili v eno najbolj izstopajočih generacij slovenskih zborovskih skladateljev.

Med skladatelji iz kroga *Novih akordov* je tudi Peter Jereb, pogosto po krivici zapostavljen skladatelj z izjemnim zborovskim opusom, četudi zavezanim tradicionalni glasbeni govorici. Ta je v okviru modernističnih pretresov sredine 20. stoletja, ki jih je bil v času razmeroma dolgega življenja deležen, postavila njegovo ustvarjanje žal nekoliko vstran. Vendarle gre za ustvarjalca estetsko prepričljivih del, izrazno globokih in formalno uravnoteženih ter obenem ves čas zavezanih trdnim kompozicijskim izhodiščem, ki si jih je pridobil v času šolanja pri Antonu Foersterju. Med njegovimi deli izstopajo navihana *Dobra žena*, priljubljena *Moj deklíč, Pisemce, O kresu, Smo fantje z vasi, Pelin roža, Pričakanje, Mesec* idr.

Poleg teh je ustvarjala še cela vrsta skladateljev, ki so posegali po tradicionalnejših sredstvih, se zgledovali pri ljudski melodiki ter ohranjali motiviko, vezano na kmečko okolje, in obnavljali narodnobuditeljsko tematiko. Med njimi je vidnejši skladatelj Ferdo Juvanec (1872–1941) s skladbami, kot sta *Slovenska zemlja* in *Spomin na zimski večer*. Hrabroslav Vogrič (1873–1932) je kot organist služboval v različnih krajih, med drugim pa je bil tudi dirigent *Slovenskega narodnega gledališča* v Mariboru. Napisal je nekaj priljubljenih zborov, tako *Lahko noč* in *Večerni zvon*. Anton Svetek (1875–1919), sicer pravnik, se je intenzivneje posvečal glasbi tudi kot zborovodja *Pevskega društva Ljubljana*. Med njegovimi zborovskimi skladbami je obsežnejša in ambicioznejša *Ponte dei sospiri* ali občuteni *Kaj bi te vprašal* in *Pod noč*.

V posvetno kulturno okolje je bil vpet tudi velik del cerkvenih skladateljev. Kot učitelji ali duhovniki so bili vključeni v pevška društva ter se udeleževali



SLIKA 11.5 Risto Savin. Slika Josip Germ (dlib).

sprva v čitalnicah in na različnih bésedah, sodelovali pri narodni prebui, pozneje pa bili tudi sotvorci preнове slovenske glasbe na prelomu v 20. stoletje. Na eni strani so se vključevali v delo *Glasbene matice*, na drugi strani pa so nekatere močno zaznamovali tudi *Novi akordi* s svojo usmerjenostjo v tedaj sodobnejše tokove. Dejansko je to podkrepila vzporedna reforma za prenovu katoliške cerkvene glasbe, ki jo je predstavljal cecilijanizem. Ta je pravzaprav podobno kot v posvetni glasbi pozival h kakovostnemu preporodu glasbe, odgovornemu glasbenemu ustvarjanju, ki naj se oddaljuje od preprostih in popularnih poceni rešitev. Estetski dvig posvetne glasbe se je tako dogajal sočasno s kakovostno prenovu cerkvene glasbe in razumljivo je, da na obeh področjih med vodilnimi najdemo ista imena: poleg Antona Foersterja, ki je v temelju zaznamoval slovensko glasbo, sta izstopala frančiškanska patra Angelik Hribar in Hugolin Sattner, ki sta redno objavljala tudi v *Novih akordih* in v založbi *Glasbene matice*.⁷⁹

P. Angelik Hribar je bil vrsto let vodja frančiškanskega kora v Ljubljani, zato prevladuje njegova cerkvena ustvarjalnost, obenem pa je objavil tudi nekaj posvetnih skladb (živahni *Mlatiči*, *Slovo od lastovke*, *Oj, hišica očetova*). Njegova dela označujejo izjemna pretehtanost, simetrična periodičnost in klasicistična urejenost.

Nekaj mlajši p. Hugolin Sattner se je uveljavil kot eden najvidnejših skladateljev svojega časa z izrazitim smislom za melodiko, sorodno ljudskemu občutju. Sam se sicer ni zares vključil v sodobne glasbene tokove, vendar je stalno izpopolnjeval svoj glasbeni jezik. Čeprav ima razmeroma malo posvetnih zborovskih del, pa je tudi med njimi najti izjemne skladbe, ki temeljijo na tesni povezavi glasbe in besedila. Med njegovimi zborovskimi skladbami izstopajo denimo zgodnejša *Na planine*, *Pogled v nedolžno oko*, *Nazaj v planinski raj* ali domoljubna *Pobratimija*, pa obsežna dramatično nemirna *O nevihti*, izrazno intenzivna *Lastovkam*, *Šašek kodrolasek*, zvoneči *Svetonočno zvonjenje* in *K polnočnici*, *Sveti Matija*, *Tožba kukavice*, *Putka tutka*, *Strašilo* in druge.

V Novem mestu, vendar v kapiteljski cerkvi, je nekaj časa skupaj s Sattnerjem deloval Ignacij Hladnik (1865–1932).⁸⁰ Bil je cenjen učitelj, vodil je številna pevska društva, slovel pa je tudi kot izvrsten organist. Napisal je vrsto orgelskih skladb, še danes priljubljenih in ponarodelih cerkvenih del ter nekaj posvetnih moških (*Venček slovenskih pesem* za moški zbor) in mešanih zborov (*Pomlad*, *Bleškemu jezeru*, *Triglav*).

Vnet cecilijanec je bil tudi Fran Ferjančič, ki se je večinoma posvečal cerkveni glasbi, med posvetnimi zbori pa ima ambicioznejšo *Tone sonce, tone*.

V *Novih akordih* se je uveljavljal tudi Sattnerjev prijatelj, Emil Hochreiter.⁸¹ Izšel je iz Sattnerjeve novomeške šole, nato pa se je preselil na Dunaj, kjer se je poleg pravniškega poklica intenzivno posvečal tudi študiju glasbe, pozneje pa delu z zbori. Napisal je nekaj nemških del, vrsto instrumentalnih skladb, opero, predvsem prek stikov, ki jih je ohranjal s slovenskimi glasbeniki, pa tudi nekaj slovenskih cerkvenih in posvetnih zborovskih del (*Pastirica Jerica*, *Uspavanka*, *Zimska*, pa obsežnejša *Nočni psalm* idr.). Ta kažejo zrelega ustvarjalca z drznejšim izraznim jezikom, ekspresivno harmonijo ter zvočnimi kontrasti ter se uvrščajo med najkakovostnejša slovenska dela svojega časa.

Poleg tega bi lahko v krog cerkvenih skladateljev, ki so hkrati kot nosilci kulture v svojih krajih oblikovali tudi posvetno dogajanje ter se mu poklonili vsaj

z delom svojega opusa, prišteli tudi številne druge skladatelje. Med njimi lahko omenimo Janeza Kokošarja (1860–1923), prirejevalca slovenskih ljudskih pesmi ter vnetega zagovornika cecilijanskih idej, pa Josipa Lavtizarja (1851–1943), ki je poleg cerkvenih del pisal med drugim tudi spevoigre, in Janeza Laharnarja (1866–1945). Laharnar je bil zaveden narodnjak, ki je s svojimi prebudniškimi skladbami vnmel zlasti poslušalce na Primorskem (*Planinska roža, Kadar mlado leto, Slana*).

OPOMBE

- 1 »Die Macht der Musik wurde in unserem Lande schon in den frühesten Zeiten gefühlt, und es ward auch fernerhin hier die Muse der Tonkunst stets mit aller Liebe und Begeisterung empfangen, selbst in Tagen bitterer Noth und harter Bedrängnis. Das Volk von Krain liebt es, seinen Gefühlen im Gesange Ausdruck zu geben, und sind die Arien unseres Volksgesanges nicht selten kunstreich und die Stimmen, namentlich die weiblichen, so schön, dass schon oft weitewanderte Touristen erstaunt innehielten, wenn ihnen plötzlich aus dem Kirchlein hoch droben der Choral entgegentönte, glockenhell und rein, aus den Kehlen unserer Landschönen.« Peter Radics, *Frau Musica in Krain: Kulturgeschichtliche Skizze* (Ljubljana: Ignaz von Kleinmayr in Fedor Bamberg, 1877), 7.
- 2 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 243.
- 3 Nav. delo, 273.
- 4 »Razglas pomenkov in opravil slovenskiga društva v Ljubljani v odbornih sejah,« *Kmetijske in rokodelske novice* 6 (1848): 133.
- 5 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 251.
- 6 Fran Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobah: drobtinice za zgodovino slovenskega petja* (Ljubljana: samozaložba, 1890), 43.
- 7 Nav. delo, 45.
- 8 Prim. Urša Šivic, *Po jezeru bliz Triglava ...: ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008).
- 9 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 265.
- 10 *Jezičnik* 24 (1886): 56. Cit. po: Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobah*, 47.
- 11 Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobah*, 36.
- 12 Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986).
- 13 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 278–279.
- 14 Radics, *Frau Musica in Krain*, 44.
- 15 Leopold Cvek, *Napevi k pesmam za cerkev, šolo in kratek čas* (Celovec: Društvo sv. Mohora, 1855); *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Cvek, Leopold«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 16 Zorko Simčič, »Slomšek, učenik za vse čase,« v: *Škof Anton Martin Slomšek: (1800–1862)*, ur. Stanko Janežič (Maribor: Slomškova založba, 1996), 114.

- 17 Dr. B[leiweis], »Prva beseda Ljubljanskega slovenskega zbora v Ljubljanskim gledišu, 30. dan veliciga travna,« *Novice* 6 (1848): 96.
- 18 Lojze Lebič, »Glasovi časov,« *Naši zbori* št. 1–2 (1993): 3.
- 19 Edo Škulj, »Vse slovenske G(e)rlice,« *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 59–69.
- 20 Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti* (Ljubljana: Družina, 2003), 71–76.
- 21 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 272.
- 22 Nav. delo, 265.
- 23 Nav. delo, 285.
- 24 Nav. delo, 269.
- 25 Karel Mahkota, »Kronika pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani: 1891–1941. 1. del, Statistični in osebni podatki« (tipkopi), 6.
- 26 Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobach*, 158.
- 27 Emil Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach: 1702–1902* (Ljubljana: Ignaz von Kleinmayr in Fedor Bamberg, 1902), 11.
- 28 Nav. delo, 15.
- 29 »Das Jahr 1848 hatte, wie es die nationale Regung zum Durchbruch brachte, natürlicherweise auch die nationale Musik, den nationalen Gesang gefördert und damit im Zusammenhange die Composition nationaler Weisen, und ebenso blieb die in den 60er Jahren wiederwachte nationale Bewegung auch in unserem Lande nicht ohne die nachhaltigsten Folgen für die Entwicklung der nationalen Musik.« Radics, *Frau Musica in Krain*, 43.
- 30 »In demselben 48er Jahre beteiligte sich die philharmonische Gesellschaft bei der großen Beseda am 19. Juni.« Radics, *Frau Musica in Krain*, 42.
- 31 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 273.
- 32 Elisabeth Th. Hilscher, »Khom (Chom), Alfred,« v: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, dostopno na spletu.
- 33 »[...] nach einem älteren illyrischen Schauspiel neu bearbeitet«.
- 34 Radics, *Frau Musica in Krain*, 43.
- 35 »[...] dass er den Männerchor zu einer bisher noch nicht erreichten Selbstständigkeit brachte«. Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft*, 18.
- 36 Radics, *Frau Musica in Krain*, 47–49.
- 37 Peli so pri slavnostnem odkritju spomenika cesarju Francu Jožefu I. na strelišču 15. avgusta 1863; 12. julija 1866 je šel moški zbor na slovesen sprejem zmagovalcev iz Custozze, ki so se iz Italije vrnili na Dunaj; 15. januarja 1868 so peli dva žalna zbora, ko peljejo truplo cesarja Maximiliana Mehiškega skozi Ljubljano. Prim. Radics, *Frau Musica in Krain*, 47.
- 38 Dragan Matić, *Nemci v Ljubljani: 1861–1918* (Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002), 35.
- 39 »In der Folge kamen bald grössere Musikwerke, meist slavischen Ursprunges, zur Aufführung [pri Glasbeni matici], eine slovenische Musikschule wurde gegründet, und so trat die 'Glasbena Matica' in Wettbewerb mit der Philharmonischen Gesellschaft, welcher ein Teil des Bodens entzogen wurde, auf dem sie gross geworden war. Unser Verein stützt sich nun nur mehr auf den deutschen Teil der

- Bevölkerung, aus seinen Vortragsordnungen sind die früher oft gesungenen slovenischen Chöre verschwunden.« Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft*, 23.
- 40 Matić, *Nemci v Ljubljani*, 399.
- 41 Bock, *Die Philharmonische Gesellschaft*, 25.
- 42 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Rechfeld, Filip Jakob«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 43 Radics, *Frau Musica in Krain*, 42.
- 44 Primož Kuret, »Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj,« *Muzikološki zbornik* 22 (1986): 15–19.
- 45 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Stöckl, Anton«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 46 Andrea Harrandt, »Klerr, Familie,« v: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, dostopno na spletu.
- 47 Robert Vrčon, »Pevska društva in zbori v Ljubljani do leta 1940,« *Etnolog: glasnik Slovenskega etnografskega muzeja* 4 (1994): 130.
- 48 Cvetko Budkovič, »Začetki in razcvet slovenskega zborovskega petja v Ljubljani,« *Obzornik* 1 (1987): 28.
- 49 Radics, *Frau Musica in Krain*, 46.
- 50 Mahkota, *Kronika pevskega zbora*, 7.
- 51 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Valenta, Vojteh«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 52 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 302.
- 53 Nav. delo, 297.
- 54 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Lego, Jan V.«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 55 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Miklošič, Janez«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 56 Rakuša, *Slovensko petje v preteklih dobah*, 43.
- 57 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Tomažovic, Jožef mlajši«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 58 Gojmir Krek, »Glasbeno-zgodovinske drobtinice: Josipina Turnograjska,« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 22; Ivan Lah, *Josipina Turnograjska: njeno življenje in delo*, Slovenska ženska knjižnica 1 (Maribor: Mariborska tiskarna d. d., 1921), 28.
- 59 Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015).
- 60 Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 307.
- 61 Mahkota, *Kronika pevskega zbora*, 8.
- 62 Nav. delo, 8.
- 63 Nav. delo, 8.
- 64 Nav. delo, 11.
- 65 Nav. delo, 12.
- 66 Nav. delo, 19.
- 67 Nav. delo, 7.
- 68 Nav. delo, 9.
- 69 Vrčon, »Pevska društva in zbori«, 130.
- 70 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Fajgelj, Danilo«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.

- 71 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Aljaž, Jakob«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 72 Cvetko o njem pravi: »Vidnejše izvirnosti v njegovih delih sicer ne zasledimo, preveč je bil pod tujimi vplivi.« Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 333.
- 73 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Hudovernik, Ludovik«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 74 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Pirnat, Stanko«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 75 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Žirovnik, Janko«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 76 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Schwab, Anton«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 77 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Dev, Oskar«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 78 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Pavčič, Josip«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 79 Vse to kaže, da je težko pritrđiti mnenju, da so cecilijanske reforme »hotele potisniti razvoj daleč nazaj« (Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 316), kot tudi ne, »da je bilo cecilijanstvo sredstvo, ki je agresivnemu nemštvu koristilo, večalo je njegov pritisk na prebujajoči se slovenski nacionalizem« (Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 316).
- 80 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Hladnik, Ignacij«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.
- 81 *Slovenski biografski leksikon*, geslo »Hochreiter, Emil«, Slovenska biografija, dostopno na spletu.



12

**PESEM ZA GLAS IN KLAVIR NA SLOVENSKEM
V 19. STOLETJU**

Aleš Nagode

Malo je glasbenih žanrov, v katerih bi se tako izrazito kazali večplastnost in notranji antagonizmi političnega in kulturnega razvoja na slovenskem ozemlju v 19. stoletju, kot se kažejo v pesmi za glas in klavir. Stoji namreč ugnezdena v presečišču več družbenih, kulturnih in umetnostnih tendenc, ki jih je to obdobje pospešenega spreminjanja sveta radikaliziralo tudi v podeželsko omejenem, a hkrati imanentno večkulturnem okolju slovenskih dežel.

Najprej je bila oblika pesmi za glas in klavir razpeta med dom in svet, kar pa v primeru slovenskega okolja pomeni dvoje. Na eni strani je bila to – kot v drugih evropskih deželah – razpetost med estetsko neizprosnostjo vrhunske umetniške glasbe velikih evropskih glasbenih središč, ki je v obliki glasbenih izdaj redno pritekala tudi na Slovensko, in prijetno dostopnostjo provincialne domačijskosti, ki se je odražala v izdelkih malih lokalnih mojstrov. Na drugi strani pa je to ločevanje v času prevlade vseobsežnega nacionalističnega pogleda na svet pogosto neopazno in nerazločljivo preraslo v ločevanje med »našim«, »narodnim« in »tujim« ter s tem usodno zaznamovalo ustvarjalne in recepcijske odločitve tukajšnjih skladateljev, izvajalcev in poslušalcev, ki so narekovale razvoj porajajoče se nacionalne kulture.

Oblika pesmi je bila dovršen del 19. stoletja razpeta tudi funkcionalno. Sorazmerno redko je bila namenjena le estetskemu opazovanju kot čista glasbena umetnost. Med te priložnosti lahko prištejemo sorazmerno redke koncertne nastope z izvedbami vrhunskih del pesemskega repertoarja, morda tudi del domačega muziciranja. Veliko pogosteje je bila med zidovi meščanskih domov

namenjena sentimentalnemu razvedrilu ob glasbi, morda tudi priložnost, da je kakšen spreten ljubiteljski skladatelj ali izvajalec s svojimi glasbenimi sposobnostmi za trenutek zablestel pred svojimi sorodniki, prijatelji ali kolegi. Največ javnih izvedb pesmi za glas in klavir pa je bilo pogojenih s propagiranjem na novo (iz)najdene slovenske nacionalne kulture ali celo nacionalističnih političnih ciljev, za katere se je zavzemal za narodno stvar vneti del meščanskih izobražencev. Odvijale so se večinoma na prireditvah, ki so imele zato predvsem političen in družaben pomen.

In nenazadnje, pesem za glas in klavir je glasbena oblika, ki je zaradi skromnih kompozicijsko-tehničnih zahtev hitro dostopna tudi manj večjemu ustvarjalcu. V njej so se lahko na zelo osnovni ravni izražali tudi glasbeni ljubitelji, ki niso nikoli uživali prednosti sistematičnega glasbenega izobraževanja, kaj šele poglobljenega študija kompozicije. Njihovi izdelki se po glasbeni dognanosti seveda nikakor niso mogli meriti z vrhunskimi stvaritvami v tej obliki, a so lahko vseeno v estetsko manj senzibilnem in funkcionalno obremenjenem okolju hitro dosegli ugoden, včasih celo izjemen odmev. Ta je nato motiviral nove ustvarjalce in s tem, lokalno specifičnim »družbenim konsenzom« vzpostavil provincialna estetska merila, značilna za slovensko glasbo 19. stoletja, ki velikokrat niso imela veliko skupnega z zahtevnejšimi merili evropskih glasbenih središč. Ustvarjalnost v obliki pesmi za glas in klavir na Slovenskem v 19. stoletju moramo zato opazovati v luči teh, specifičnih kulturnozgodovinskih razmer.

Nastanek prvih pesmi za glas in klavir s slovenskim besedilom je bil predvsem politično motiviran. Na besedah *Slovenskega društva* v Ljubljani, ki je bilo predvsem politična organizacija, ustanovljena leta 1848 kot odziv na revolucionarno dogajanje, so ob skladbah za drugačne zasedbe izvedli tudi nekaj samospenov. Ti so še v istem letu z drugimi izvajanimi deli izšli v dveh zvezkih zbornika *Slovenska gerlica*. Od 21 objavljenih skladb jih je bilo kar enajst zasnovanih za glas in klavir. Večinoma ne kažejo prizadevanj za večjo estetsko vrednost ter so predvsem priložnostna dela, potrebna za kulturno-propagandne potrebe, ki jih je prinesel nemirni revolucionarni čas. Za uglasbitev izbrana besedila odražajo namen skladb. Največ je domoljubnih; z izbiro nekaterih besedil iz literature drugih slovanskih kultur so poskušali ustvariti videz slovanske vzajemnosti, nekaj skladb pa je uglasbitev pesmi največjih mojstrov tedanje slovenske poezije, pesnikov Franceta Prešerna in Valentina Vodnika. Podobno programsko

zasnovo je zbornik ohranil tudi v naslednjih zvezkih: 3. (1850), 4. (1852), 5. in 6. (pred 1859) in 7. (1862).

Avtorstvo skladb ni v celoti določljivo. Med avtorji napevov najdemo večino-ma ljubiteljske skladatelje, ki so si v slovenskem okolju že ustvarili ime s sklada-njem preprostih skladb v drugih funkcionalno zaznamovanih zvrsteh: Jurij Flajšman (1818–1874), Blaž Potočnik (1799–1872), Anton M. Slomšek (1800–1862) in prva slovenska skladateljica Josipina Toman (1833–1854). Nekaj napevov so prevzeli od hrvaškega skladatelja Ivana Padovca (1800–1873), za več skladb pa so uporabili anonimne napeve, ki so označeni le okvirno (star kranjski, slovan-ski, ilirski ipd.). Temeljitejše glasbeno znanje sta med avtorji napevov imela le Gregor Rihar (1796–1863) in predvsem Kamilo Mašek (1831–1859). Napevi so bili za potrebe izvedb prirejani za glas in klavir. Kdo je avtor posamezne prired-be, ni označeno. Zelo verjetno je velik del napevov za glas in klavir oz. druge zasedbe iz prvih štirih zvezkov priredil urednik zbirke Gregor Rihar.¹

Glasbena podoba skladb je izredno preprosta in po zasnovi sorodna sklad-bam za ljubiteljsko domače muziciranje iz druge polovice 18. stoletja. Klavirska spremljava v desni roki povzema melodijo napeva, ki je spremljana s stereotipno akordsko figuraliko v levi roki. Glasbeni stavek je v nekaterih skladbah obli-kovan tako, da dopušča različne zasedbe vokalnih glasov. Harmonski jezik je omejen na osnovne harmonske stopnje z nekaj najbolj običajnimi odmiki v raz-širjeno tonalnost. Od skladb sta bili sicer nekoliko večje pozornosti v javnosti deležni uglasbitvi dveh Prešernovih besedil (*Pod oknom*, *Mornar*), za kateri je napev prispeval Jurij Flajšman, vendar po kompozicijski dovršenosti ne presega-ta bistveno drugih skladb.²

Nekoliko drugače lahko presojamo skladbe 5. in 6. zvezka *Slovenske grlice* (izšla sta pred letom 1859). Prinesla sta po osem samospenov Kamila Maška na besedila Franceta Prešerna. Objavljene skladbe so očitno le začetek monumen-talnega načrta uglasbitve vseh ali vsaj večine objavljenih pesmi velikega pesnika. Pesmi so tekoče oštevilčene skozi oba zvezka in urejene v enak vrstni red, kot ga najdemo v tiskani izdaji Prešernovih poezij. Glasbena zasnova večine skladb se v osnovnih potezah ne razlikuje bistveno od del iz ostalih zvezkov *Slovenske gerlice*. Od njih pa jih vseeno loči bistveno večja domiselnost ter sicer skromno širjenje okvirov izvajalske zahtevnosti. Maškovi samospevi pogosto prepričajo z inventivnim oblikovanjem ene same, vendar v kontekstu prepričljive glasbene

ideje, ki postane osrednji glasbeni simbol in vsebina vokalne miniature. To je lahko npr. napetost med liričnostjo melodije in zvočnim slikanjem strunskega instrumenta v klavirski spremljavi v samospěvu *Strunam* ali spretno slikanje religioznega izvora primere nebeške mane in ljubezni v *Dekletam*.

V nekaj skladbah pa se je Mašek uspel otresti omejenosti s kulturno-političnimi razmerami narekovane utilitarnosti. Že uglasbitev pesmi *Kam?* iz 5. zvezka *Slovenske gerlice* daleč presega dotedanjo pesemsko ustvarjalnost na slovenska besedila. Mračen značaj skladbe, prekomponirana oblika, recitativni uvod, motivna enovitost in premišljena izraba zvočnih registrov pevskega glasu v srednjem delu, oblikovanje jasnih stopnjevanj s spreminjanjem gostote ritmičnega utripa skladbe, vse to so kompozicijske rešitve, ki daleč presegajo domet ostalih slovenskih skladateljev. Kamilo Mašek je še izraziteje razvil svoje ustvarjalne sposobnosti v samospěvih na nemška besedila, v katerih se mu očitno ni bilo treba ozirati na recepcijske in izvajalske omejitve domačega okolja. Večina je danes izgubljena. Dober primer dometa Maškove ustvarjalnosti je samospěv *Winter*, ki je skupaj s *Toskanische Barkarole* leta 1854 izšel v tisku pri dunajškemu založniku Glögglu. Ustvarjalno oblikovanje glasbene oblike, ki je uporabljena kot orodje izraza, rutinsko obvladovanje melodičnega in ritmičnega toka pevskega glasu, ki se lepo prilagaja pravilom prozodije nemškega jezika, bogato razvita klavirska spremljava, ki slika mračno vzdušje pesmi, ekspresivna raba modulacijskih premikov za slikanje kontrastnih vzdušij v besedilu, vse to so rešitve ustvarjalca, ki je daleč presegel povprečno raven glasbene ustvarjalnosti svojega časa na Slovenskem.

Programsko usmeritev *Slovenske gerlice* je poskušal s svojimi v samozaložbi izdanimi skladbami nadaljevati Miroslav Vilhar (1818–1871). V letih med 1850 in 1862 je izdal pet zvezkov skladb, naslovljenih *Pesmi Miroslava Vilharja*, in nekaj drugih izdaj, v katerih je tudi skupno 24 izvornih skladb za glas in klavir. Te ne morejo skriti, da so delo široko razgledanega ustvarjalca z živahno invencijo, ki pa je še vedno ljubiteljski glasbenik. Slogovno so namreč neenotne. Njihova melodika se napaja iz različnih virov, od t. i. narodne pesmi in popularne glasbe, do sodobne umetniške, zlasti operne glasbe. Melodije njegovih samospěvov imajo pogosto izredno širok ambitus, ki bi bil bolj značilen za operno arijo kot samospěv. Rad uporablja tudi značilne kompozicijske prvine italijanske belkantistične opere, od melodičnih obrazcev in harmonskih zvez do značilnega ritmičnega oblikovanja figuralike v klavirskih spremljavah. Številne Vilharjeve melodije so

SLIKA 12.1 Miroslav Vilhar (dlib).



pomanjkljivostim navkljub ponarodele, izvirni samospevi pa živijo – večinoma le z dobronamernimi popravki – na obrobju sodobnega slovenskega pesemskega kanona.

Naslednja generacija skladateljev je kakovostno in umetniško raven samo-spevov na slovenska besedila dvignila na bistveno višjo raven, ki je v najboljših delih druge polovice stoletja postopno dohitela povprečje ustvarjalnosti v nemško govorečem prostoru. Med ustvarjalci je bil najbolj zrazita osebnost Benjamin Ipavec (1829–1908). V dolgem ustvarjalnem loku, ki sega od 50. let 19. do konca prvega desetletja 20. stoletja, je postopno zorel tako v kompozicijsko-tehničnem kot ustvarjalnem pogledu. Njegov začetek v obeh zvezkih zbirke *Slovenske pesme* (1862 oz. 1864) je bil skromen. Pesem *Slovenka* je sicer spretno zložena in s solidno zasovano klavirsko spremljavo podprta popevka, ki pa ne more skriti navdiha pri popularni salonski, predvsem plesno obarvani glasbi.

V obeh zvezkih zbirke *Slovenske pesmi* (1867, 1877) in *Milotinkah 1, 2 in 3* (1877), ki prinašajo večinoma skladbe, nastale v 70. letih, lahko opazamo postopno odmikanje od domačijske, utilitarne ustvarjalnosti prvih let. Med skladbami izstopata *Kam?* na besedilo Franceta Prešerna in *Gomila* na besedilo Janka Kernika, pri katerih se melodično oblikovanje pevskega glasu postopno osvobaja vpetosti v stereotipne rešitve t. i. narodne pesmi, klavirska spremljava pa je posrečeno uporabljena za slikanje splošnega ozračja pesmi. V harmonskem pogledu pa ostaja skladatelj večinoma zadržan v tesnih okvirih klasicističnih zgledov.

Ustvarjalni vrh je skladatelj dosegel v samospevih, ki so izšli šele v prvem desetletju 20. stoletja v reviji *Novi akordi*. S skladbami *Ciganka Marija*, *Pozabil sem mnogokaj, dekle*, *Mak žari*, *Menih*, *Če na poljane rosa pade*, *Oblaku* in *Na poljani* je ustvaril pomembne, čeprav kronološko pozne vrhunce slovenskega romantičnega samospeva. V melodičnem oblikovanju je našel posrečen kompromis med spevnostjo in prozodično korektno deklamativnostjo, harmonski jezik pa je obogaten s širšim naborom sozvočij in modulacijskih odmikov.

Podobno ustvarjalno razvojno pot je Benjamin Ipavec prehodil tudi v žal premalo znanih samospevih na nemška besedila, ki so nastajali za okolje štajerske deželne prestolnice, kjer je večino časa živel in poklicno deloval. Vsekakor predstavljajo ambicioznejši del njegovega ustvarjanja v tej zvrsti. Verjetno je razmišljal tudi o natisu, saj jih je povezal v več zaokroženih zbirk. O tem pričajo trije zvezki lepo urejenih čistopisov, ki nosijo naslove *Lieder 1*, *Lieder 2* in *Liebeswünsche*. Zasnova ciklusov je morala nastati v skladateljevih poznih letih, saj je vanje povezal po značaju in slogu zelo različne skladbe, ki so verjetno nastale v različnih obdobjih njegovega življenja. Nekaj skladb se močno opira na klasicistične vzore (*Wilde Rosen*), druge so nekoliko izrazitejše (*Frage*, *Sehnsucht*, *Scheideblick*, *Des Nachts wir uns küssten* in *Susanne*). V nekaj skladbah je poskušal Ipavec podoben okvir popestriti z zanimivejšim oblikovanjem ene od glasbenih prvin. V *Das Mühlrad* je to poskočna, ljudsko občutena melodija v alpskem slogu, ki se lepo navezuje na idilično podobo podeželskega življenja, naslikano v besedilu. V *Im Frühling*, *Nachts*, *Elisabeth* in *Lebewohl* prispeva ključne poudarke uporaba nekoliko razširjenega obsega harmonskih možnosti in mediantike. Pomembno orodje za doseganje glasbene pestrosti pa je ponekod tudi ritmično oblikovanje spremljave, ki postane ključna izrazna prvina v *Im Frühling* in v poskočnem *Morgenlied*. Nekoliko bolj pretanjeno je oblikovana melodika samospeva *Ein*

SLIKA 12.2 Benjamin Ipavec.
Fotografija Leopold Bude (dlib).



Kammerlein. Monotonost in konvencionalnost zasnove prvega dela skladbe se na višku skladbe umakne poetsko domišljenemu podajanju pesniškega besedila ter s tem vzpostavi svojstven izrazni višek.

V vrsti drugih skladb pa se kažejo Ipavčevi odzivi na vokalno glasbo 19. stoletja. *Wenn ich mein Auge weide* preveva izrazit, skoraj schumannovski občuten izraz, v *Liebeswünsche* pa nezadržna motorika spremljave izdaja vpliv samospelov Franza Schuberta. Nove poti je najbrž iskal tudi v skladbi *Romanze*, kjer je preizkušal možnosti nekoliko bolj recitativnega podajanja besedila. Od varnih obal klasicističnih oblikovnih zgledov se je oddaljil tudi v skladbi *Schiffer am Abend*. Obsežno in z literarnimi motivi kar prenapolnjeno impresijo večera na morju je razvil v prekomponiran, z motivičnimi reminiscencami zaokrožen in harmonsko bogat glasbeni prizor.

Brez dvoma pa so najbolj izraziti tisti Ipavčevi nemški samospevi, v katerih mu je pesniško besedilo omogočalo slikanje bolj temačnih in melanholičnih vzdušij. Če je v *Betrogen* njegovo iskanje pravega izraza še nekoliko krčevito, v *Das Schiff* pa je naslikana podoba nekoliko monotona, se je v skladbah, kot so

Hinaus, Sternenaugen, Sturm im See in *Der See*, izkazal kot mojster romantične glasbene poetike. Prvo odlikuje viharliška lapidarnost, drugo pa premišljen harmonski plan, v katerem je od tonike oddaljene harmonije povzdignil v simbol oddaljenosti, toniko samo pa v nedosegljivo srečo. V *Sturm im See* je napovedal svojo domiselnost pri uporabi bogate klavirske spremljave za slikanje silovitosti naravnega dogajanja, v *Der See* pa jo je dopolnil še z uspelo karakterizacijo nastopajočih oseb.

Med različna jezikovna in kulturna okolja so bili razpeti tudi mnogi drugi skladatelji samospievov. Davorin Jenko (1835–1914) je svojo ustvarjanje v tej zvrsti začel med študijem na Dunaju in ob vodenju večkulturnega Slovenskega pevskega zbora. V njegovem opusu 1, z naslovom *Slovenske pesmi za četverospjev, samospjev in glasovir* (1861), so ob drugih skladbah izšli štiri samospjevi, trije na slovensko besedilo (*Strunam, Slovenka, Dve utvi*) in eden na hrvaško (*Moja zvezda*). *Strunam* kaže Jenkovo nagnjenje k spevnemu oblikovanju vokalnega glasu, ki je bliže zgledom belkantistične opere kot sodobnega Lieda. *Slovenka* je preprosta, v duhu popularne ljudske glasbe zasnovana pesem, medtem ko skladba *Dve utvi* z nenavadno ritmiko in poudarjeno deklamativnostjo ne skriva vplivov iz glasbe drugih slovanskih kultur.

Leto pozneje (1862) je v drugi zbirki *Fr. Prešernove pesmi*, op. 3, zbral pet uglasbitev besedil Franceta Prešerna. Skladba *Strunam* je le ponatis istoimenske skladbe iz prejšnje zbirke. Tudi samospjeva *Kam?* in *Mornar* ne skrivata avtorjevega navdušenja za operno glasbo, saj sta njuna široko razpeta melodika in dramatična, s tremoli in stalnimi ritmičnimi figurami izpolnjena spremljava precej daleč od pretanjenosti sodobnega pesemskega ustvarjanja. *K slovesu* pa je s svojo preprosto, simetrično členjeno in s stalnim ritmičnim motivom izpeljano melodiko bliže t. i. narodni pesmi in samospevom iz 40. let. Ostalo ustvarjalnost je Jenko namenil srbski glasbi in bil v slovenskem kulturnem okolju prisoten le s ponatisi starejših skladb.

Na Slovenskem sta samospjeve ustvarjala dva češka priseljenca, ki sta s svojim ustvarjalnim, poustvarjalnim in pedagoškim delom postavljala temelje slovenske glasbene kulture in uveljavljala kakovostne in stilistične standarde razvitejših glasbenih kultur. Anton Nedvčed (1828–1896) je v javnost stopil s samospevom *Želje* (1872). Svoje ustvarjanje v obliki samospjeva je ponovno predstavil javnosti šele dobrih dvanajst let pozneje s skladbo *Darilo* (1884), odločneje pa nekaj let

pred smrtjo z zbirko samospevov *Album 12 pesmi* (1893). Njegove skladbe za glas in klavir so odlično napisana glasbena dela, z brežhibnim glasbenim stavkom, kar je bil za tedanje slovenske razmere dokajšen dosežek. Za uglasbitev si je izbiral kakovostna besedila vidnih slovenskih pesnikov (Simon Jenko, Fran Levstik, Simon Gregorčič) in nekaj prevodov. V njegovih skladbah pa večinoma pogrešamo izvirnost ter bolj poglobljen odnos med besedilom in glasbo. Skladbe so druga drugi podobne, izrazne rešitve nekako stereotipne. Zato ne preseneča, da jih redko najdemo v sporedih slovenskih izvajalcev.

Drugi naturalizirani Čeh je bil Anton Foerster (1837–1926). Njegov opus skladb za glas in klavir je bil izjemno obsežen, vendar žal mnogo del ni doživelo natisa in so danes izgubljena. Že v obdobju bivanja na Češkem in v Senju na Hrvaškem se je precej posvečal komponiranju za glas in klavir. Danes so dostopne le skladbe iz zbirke *Čtvero písní pro jeden hlas s prvúvodem fortepiana* (1862), ki so bile s slovenskim besedilom ponatisnjene v zbirki *Pet samospevov* (1896). V njih se Foerster kaže kot mojster glasbene karakterizacije, saj je znal za različna vzdušja in vsebine najti izvirne glasbene ideje. Brežhibni glasbeni stavek zaznamuje tudi okusna raba kromatike. Več kot dve desetletji pozneje je v Pragi pod naslovom *Triglav* (1887, 1888) izdal dva zvezka priredb slovenskih ljudskih in ponarodelih pesmi za glas in klavir. Uporabil je številne znane melodije, deloma tudi iz *Slovenske gerlice*, ter jih opremil z boljšo in bogatejšo harmonizacijo in klavirsko spremljavo.

Foersterjev pozni opus obsega: dva samospeva, *Tretja solza*, op. 83 in *Naša zvezda*, op. 87, ki sta izšla kot priloga revije *Dom in svet* (1904, 1906), *Dva kupleta*, op. 113 (1909–1912) ter v zbirko *Samospevi s spremljevanjem klavirja* (1918) povezane skladbe *Morska zvezda*, op. 148 in ciklus treh samospevov *Križnice*, op. 149. Posebej za slednje je značilen povsem drugačen pristop h komponiranju besedila. Solistična linija je bolj deklamativna, glasba tesneje sledi obliki in izrazu besedila. Spremljava je polifonizirana in v harmonskem pogledu kromatično zaostrena.

V 60. letih so poskušali tudi nekateri skladatelji nemškega rodu premoščati kulturno vrzel, ki se je vedno močneje nakazovala med nemško in slovensko jezikovno skupnostjo na Slovenskem. Izrazit primer je Theodor Clemens Elze (1830–1895), ki je ob siceršnjem glasbenem delovanju uglasbil Prešernovo pesem *Pod oknom* v nemškem prevodu Luize Pesjakove. Delo se po kakovosti

zlahka meri z mnogimi deli v nemškem govornem prostoru, vendar žal ni bilo natisnjeno. Podobno velja za danes večinoma izgubljena dela drugih avtorjev, kot so Philipp Jakob Rechfeld, Maria pl. Vest, Ferdinand Karl Fuchs in Alois Ipavec.

Ob delih avtorjev, ki so se zgledovali po vrhuncih evropske ustvarjalnosti za glas in klavir, pa so do 90. let nastala tudi dela poljudnejšega značaja. Ustvarjali so jih večinoma skladatelji z bogato invencijo in glasbenim instinktom, toda z malo kompozicijskega znanja. Njihova dela so večinoma sentimentalne popevke z vsečno, večinoma stereotipno oblikovano melodijo in konvencionalno klavirsko spremljavo, katere harmonske možnosti so omejene na raven z začetka 19. stoletja. Take pesmi so ustvarjali Andrej Vavken (1838–1898), Feliks Stegnar (1842–1915), Anton Stöckl (1850–1902), Robert Burgarell (1849–1887), Gustav Ipavec (1831–1908), Anton Hajdrih (1842–1878) in Avgust Armin Leban (1847–1879). Najizrazitejši je bil Hrabroslav Volarič (1863–1895). Med njegovimi samospevi, zbranimi v posmrtno izdani zbirki *Skladbe I. Samospevi s klavirjem* (1900), je značilen *Oj, rožmarin*, ki je – zaradi svoje sorodnosti z v tem času že ponarodelo ustvarjalnostjo iz 40. let – hitro našel pot v ljudsko glasbo.

Od sredine 80. letih je pesemska ustvarjalnost slovenskih avtorjev v kakovostnem in stilističnem pogledu povsem dohitela razvoj v nemško govorečem kulturnem prostoru. To se jasno kaže tudi v opusu Frana Gerbiča (1840–1917). Podobno kot Davorin Jenko je precejšen del svoje poklicne poti preživel v tujini, kjer je prispeval tudi k drugim kulturam, vendar je vedno ohranjal stik z domačim okoljem. Že v prvi zbirki skladb z naslovom *Glasi slovenski*, op. 1 (1862) je objavil tudi tri samospeve. Odlikujejo jih primerne glasbene ideje, ki izražajo temeljno vzdušje ali idejo skladbe. V *Moji sabljici* je to ritmično poudarjena, marcialna motivika ter odločna, v velikih lokih in širokem ambitusu vodena melodika. *Vodniku* prinaša aluzijo na domačijsko glasbo 40. let in na narodno pesem tistega časa, utemeljeno na alpski melodiki. V *Svojemu čolniču* pa se Gerbič vrne k opernim zgledom in poslušalca zaziblje v ritmu barkarole. Leta 1887 je izdal drugo zbirko z naslovom *Milotinke*, op. 28. Medtem ko *Skupaj sva pri oknu stala* in *Sklepala si roke bele* ne izstopata iz siceršnje ustvarjalnosti tega časa, je izvirnejša *Želel bi, da bi bil ptica*, v kateri nas prepričajo slikovita spremljava, ki ponazarja let ptice, in domišljena stopnjevanja z izkoriščanjem tonskega obsega.

V zadnjih letih življenja se je Gerbič pridružil prizadevanjem kroga precej mlajših skladateljev, zbranih okrog revije *Novi akordi*. Njegova pozna dela za glas

in klavir, objavljena leta 1911, kažejo presenetljivo spremembo glasbenega sloga. Samospeve *Nihče ne ve ...*, op. 62, št. 1, *Mrtva pomlad*, op. 62, št. 2 in *Trubadurka*, op. 63, št. 2 odlikuje tesno zlitje glasbene oblike in besedila, premišljeno izkoriščanje sodobnih harmonskih možnosti in ekspresivno oblikovanje melodičnega toka. Podobne odlike najdemo tudi v *Kam?*, op. 54, št. 1 (1913) in zadnjem Gerbičevem samospevu *Pojdem na prejo*, op. 85 (1917), ki skoraj neopazno povezuje ljudski značaj skladbe s skoraj belkantističnim izkoriščanjem zvočnih možnosti solističnega glasu in njegovih registrov.

Podobno kot Davorin Jenko je večino svojih ustvarjalnih let drugim kulturam posvetil tudi Fran Serafin Vilhar (1852–1928). V mladosti je imel možnost dobro razviti svoje ustvarjalne sposobnosti in je bil, s svojo ne samo glasbeno ampak tudi literarno nadarjenostjo, predestiniran za ustvarjanje v obliki samospeva. Široka razgledanost na področju glasbe 19. stoletja mu je omogočila, da je prestopil ozke okvire, v katerih so ustvarjali mnogi drugi slovenski skladatelji. Zložil je sorazmerno majhno število skladb za glas in klavir, ki pa kakovostno in po izvirnosti glasbenih rešitev močno presegajo ostalo slovensko produkcijo tistega časa. Privlačila so ga predvsem besedila Franceta Prešerna in vsaj nekaj časa se je ukvarjal z načrtom, da uglasbi večino njegovih poezij.³ Že leta 1882 je v založbi *Glasbene matice* v Ljubljani izšel njegov samospev *Mornar*, op. 66. Leto pozneje je v prvem zvezku svojih *Skladb* (1884) izdal ob ponatisu *Mornarja*, op. 66 še skladbe *Nezakonska mati*, op. 124, *Kam*, op. 72, *Ukazi*, op. 36 in *O, zakaj si se mi vdala*, op. 118 (Josip Stritar). Drugi zvezek *Skladb* (1884) je prinesel še *Srcu* (Miroslav Vilhar) in *Na morju* (Josip Stritar), tretji (1889) pa *Oj vstani solnce moje* (Simon Gregorčič).

Vilharjevi samospevi jasno kažejo spremenjeno vlogo te glasbene zvrsti v zadnjih desetletjih 19. stoletja. Iz pesmice za glasbenega ljubitelja ali všečne popevke, ki je predvsem nosilec propagandnega sporočila, se je razvil v skladbo, namenjeno koncertni izvedbi. V primeru Viharjevih skladb ta razvoj ni prinesel zgostitve glasbene sporočilnosti in tesnejše zlitosti z besedilom, kakršno srečujemo v delih nekaterih nemških pesemskih skladateljev. V njih lahko prepoznamo močan vpliv sodobne nemške glasbenoscenske umetnosti. Vilhar vsebino pesmi slika z velikimi potezami, kot bi se loteval komponiranja dramskega prizora. To je dalo izjemne rezultate v uglasbitvah pesmi, ki s svojo vsebino in strukturo ponujajo dovolj osnove za tak pristop. Odličen primer je *Mornar*, op. 66. Skladatelj

je pripovedni tok uglasbil v vrsti motivično nevezanih glasbenih odsekov, ki sledijo psihološkemu razvoju pripovedovalca in v katerih skladno s stopnjevanjem čustvene napetosti svobodno prehaja med skoraj recitativnim in petim oblikovanjem solističnega glasu. Spremljava je zvočno izrazita in daleč presega okvir starejšega samospeva 19. stoletja. Njen namen je, da v komorno zvrst prinese zvočno gostoto in barvitost orkestralnega glasbenega stavka.

Zelo podobna izhodišča je imel tudi obsežen opus samospevov Rista Savina (1859–1948). Pred slovensko javnost je stopil leta 1899 z izdajo *Tri Aškerčeve balade*, op. 3. Skladbe označuje povsem drugačen odnos med besedilom in glasbo. Slednjo poskuša skladatelj povsem postaviti v službo izraza besedila. V melodiki prevlada deklamativnost, fraze so ritmično in motivično razdrobljene v ekspresivne odseke, ki slikajo ključne besede ali stavke. Oblika je prekomponirana in ustvarja ustrezen okvir večjim vsebinskim celotam besedila. Spremljava je harmonsko izrazitejša, obogatena z intenzivnejšo uporabo kromatike in svobodno uporabljenih četverozvokov. Njena zvočna masivnost in barvna raznolikost kaže, da je skladatelj želel posnemati barvitost simfoničnega orkestra.

V podobnem okviru se gibljejo tudi naslednja Savinova dela za glas in klavir, ki so kontinuirano nastajala v naslednjih letih in v katerih je še stopnjeval v prvcu uporabljene rešitve. V reviji *Novi akordi* je objavil leta 1898 komponirane skladbe z naslovom *Predsmrtnica*, op. 10, št. 2⁴ in *Skala v Savinji*, op. 9.⁵ Kot samostojne izdaje so izšle *Zimska idila*, op. 7 (1900), *Dve pesmi za glas in klavir*, op. 18 (1901), ki prinaša dve pesmi na nemško besedilo (*Am Wege* in *Im Mai*), zbirka *Štiri pesmi za glas in klavir*, op. 5 (1903), ki je jezikovno mešana (*Kaj bi te vprašal*, *Eh' ich sah*, *Wald bei Nacht*, *Pozabil sem mnogokaj*, *dekle*). Višek zgodnjega opusa samospevov predstavlja *Pet pesmi Otona Župančiča*, op. 13 (komp. 1904).

K skladanju samospevov se je vrnil šele po več kot desetletnem premoru. V zbirki *Tri pesmi Otona Župančiča*, op. 20 (komp. 1918) ter skladbah *Čarne tvoje so oči*, op. 29, št. 1 (1921) in *Maškerada*, op. 31 (1928) si je prizadeval za stopnjevanje barvitosti harmonskega jezika in klavirskega stavka, za katerega je značilna izredna polifonizacija.

Čeprav dobro desetletje mlajši, je v istem času svoj opus ustvaril tudi Josip Ipavec (1873–1921). Vrhunec njegovega ustvarjanja predstavljajo samospevi na nemška besedila. Že v zgodnjem delu *Am Kreuzwege*, napisanem v višjih razredih gimnazije, se kažejo osnovne poteze njegovega zrelega ustvarjanja. Razvil

SLIKA 12.3 Josip Ipavec.
Fotografija Johann Martin Lenz.
(dlib).



jih je predvsem v samospelih, ki jih je ustvarjal za sošolca in prijatelja, pozneje znanega baritonista Ferryja Leona Luleka. Skladbe na Slovenskem niso imele veliko odmeva, jih pa je Lulek pogosto izvajal na svojih nastopih v velikih glasbenih središčih.

V generaciji, rojeni v 70. letih, je slovensko glasbeno javnost razgibala predvsem trojica skladateljev, ki so se povezali okrog revije *Novi akordi* in poskušali popeljati razvoj slovenske glasbe na novo pot, zaznamovano z »modernizmom« in glasbenim profesionalizmom. Med njimi je bil najstarejši Gojmir Krek (1875–1942), ki je bil tudi urednik revije. V njegovem ustvarjanju ima oblika samospelva posebno mesto, saj je ustvaril kar 87 skladb. V javnost je kot skladatelj stopil prav s samospelvom *Pod oknom*, op. 5, ki s pripovednemu toku prilagojeno oblikovno in motivično kompleksnostjo ter bogatim harmonskim jezikom zvočno domišljene spremljave ne deluje kot skladateljski prvenec.

Vse do leta 1918 je kontinuirano komponiral za glas in klavir. Svoja dela je objavjal v reviji *Novi akordi*, kjer je izšlo 21 skladb v dvanajstih letnikih. Med

njimi so skladbe, v katerih je poskušal predvsem razmikati omejitve slovenskega glasbenega okusa z drugačnimi kompozicijskimi prijemi (npr. *Misli*, op. 11, št. 2, *Tam zunaj je sneg*, op. 18, št. 1, *Predsmrtnica II*, op. 30, št. 2). V drugih pa je našel posrečeno srednjo pot, ki prepriča s tenkočutnim prilagajanjem glasbenega jezika vsebini in formi besedila (npr. *Šum vira in zefira*, op. 18, št. 4 ali *Iz vseh grobov ta večnost*, op. 17, št. 2).⁶ Skladateljskemu delu se je ponovno posvetil šele v 30. letih, vendar brez posebnega odmeva. Tega ni spremenila niti izdaja njegovih samospevov v tiskani obliki med letoma 1939 in 1944.⁷

Samospev je bil nekako na obrobju zanimanja sicer izjemno plodovitega Emila Adamiča (1877–1936). Med njegovimi mladostnimi skladbami je nekaj skladb za glas in klavir, ki so izšle v *Novih akordih*. *Zimska kmečka pesem*⁸ in *Pa ne pojdem prek poljan*⁹ sta v primerjavi z deli mentorja Gojmirja Kreka drobni, vendar prepričljivi deli obetavnega mladega skladatelja, ki se bolj kot na stilistične zapovedi in tehnično znanje opira na svoj glasbeni instinkt. Njegova nekaj let mlajša skladba, *Pri zibeli*,¹⁰ podobno pa tudi *Kot iz tihe zabljene kapele*,¹¹ kažeta velik napredek v oblikovanju glasbenega stavka. Posebnost Adamičevega komponiranja je prepričljiva sposobnost povezovati motivično gradivo različnih glasbenih toposov (ljudski značaj, religiozni značaj ipd.) s kompleksnostmi sodobne umetniške glasbe. S pesmimi *Na lipici zeleni*, *Pri studencu* in *Planinec*¹² (1910) se je za trenutek odmaknil od »modernističnega« programa ter se navezal na starejšo slovensko pesemsko ustvarjalnost in ustvaril tri, za izvajalce in poslušalce laže dostopna dela.

Adamičev opus samospevov se na nek način zaključuje z viškom, ciklusom *Nočne poti* (1921). V njem se odraža izkušnja ruskega ujetništva, ki ga je preživeljal med prvo svetovno vojno in neposredno po njej (1915–1920). Pet skladb, povezanih v ciklus, prinaša doživljajske prebliske, povezane s tematiko noči. *Noč je tožna, kakor moji sni* je kratka, ekspresivna miniatūra, v kateri pretrgan glasbeni tok glasu ali spremljave in široka paleta kromatizirane harmonije zvesto sledita psihološki dinamiki besedila. Podobna je *Noč*, v kateri pa se skladateljevo zanimanje osredotoča na skoraj impresionistično slikanje barvitosti uporabljenih prispodob. *Ave Maria* je nasprotje prejšnjih. Zadržana, skoraj monotona motorika spremljave deluje kot simbol recitiranja molitve, glas se le na bolj ekspresivnih mestih oddaljuje od umirjenega, deklamativnega toka. Na tem ozadju pa v srednjem delu zaostrena, kromatizirana harmonija slika dvom in stisko. Zadnji

dve pesmi *Pesem nočnega čuvaja* in *Nocoj je pa svetla noč* sta komponirani na ljudska besedila. Prva je zanimiva žanrska slika, v kateri je moralna disharmonija grešnika ponazorjena s harmonskimi in metričnimi poudarki. V drugi pa najdemo spretno izrisan kontrast med skoraj impresionistično sliko mesečine in nočnega miru ter odločno živahnostjo vasovalca.

Svoj kakovostni vrh je slovenski samospev dosegel z deli Antona Lajovca (1878–1960). Prve skladbe v tej zvrsti je zložil že v času študija na Dunaju (1897–1907). V njih ne najdemo negotovosti in iskanja. Že v najstarejšem samospevu *Poljub* (ok. 1898) nas z zanesljivo roko popelje v temni svet fin-de-sièclovskega čustvovanja, nato pa očara z bleščečo svetlobo poljuba v srednjem delu skladbe. Ustvarjalnost prvih let novega stoletja je zbral v svojem opusu 1, v katerem sta tudi samospeva *Serenada* (1900) in *Nočne poti* (1901). Lajovic je pesniške predloge preli v skladbe, v katerih glasbena oblika tesno sledi oblikovnim in vsebinskim poudarkom v besedilu, vendar hkrati nikoli ne žrtvuje svoje avtonomnosti. Skozi skladbe se boči jasno izrisan dramaturški lok, z ekspresivnim viškom v drugem delu skladbe. Stopnjevanja, ki jih pevski glas ustvarja s širjenjem tonskega obsega in napetostjo intervalskih skokov, podčrtujejo zaostren harmonski jezik ter skoraj simfonično širjenje in zgoščevanje zvoka klavirske spremljave. Ob tem pa Lajovic ne pozabi na poudarjanje ključnih besed s harmonskimi presenečenji, motivičnimi sorodnostmi ali pravimi tonskimi slikanji.

Naslednji niz skladb je Lajovic zbral v *Šest pesmi*, op. 5. Nastale so v približno istem obdobju kot prejšnje (do 1904). Nekaj jih je v zasnovi povsem sorodnih tistim iz opusa 1. Med njimi je tudi *Mesec v izbi*, ki je morda najbolj navdihnjen Lajovčev samospev in se lahko kosa z najboljšimi deli svetovne literature. Odlikuje ga izjemno zlitje oblike in izraza. Mirno v visoki register klavirja umeščeno osminko utripanje je hkrati tonski simbol nežnih žarkov mesečine in glasbeni element, ki trdno povezuje glasbeno obliko. Na tem ozadju nam skladatelj naslika trpek opomin o kontrastu med spokojno lepoto narave in trpko razdejanostjo človekovega, po nedosežnem hrepenečega duha. *Norčeva jesenska pesem* pa se zdi slovo od minevajočega sveta; polna je ironičnega posmeha lastnim, nekdam tako pomembnim željam in stremljenjem. Tudi tu se Lajovic loteva tonskih slikanj, ki pa se ne ustavljajo le pri samoumevnostih (npr. kraguljčki), ampak s poliritmičnimi odseki, ki slikajo odmik subjekta od sveta, sežejo globlje v strukturo glasbenega stavka.

Drugo skupino skladb tega opusa sestavljajo skladbe na prevode besedil ruskega pesnika Alekseja V. Koljцова. V njih je skladatelj sledil značaju besedila, ki se spogleduje z značilnostmi ljudskega slovstva. Glasbeni izraz je zato nekoliko bolj umirjen, morda celo teži k nekakšni objektivnosti. Ambitus pevskega glasu je ožji, diastematika bolj umirjena. Enako velja za glasbeno spremljavo, ki pogosto temelji na ostanatnih ritmičnih figurah.

Med tema pristopoma se gibljejo tudi ostali samospevi tega obdobja (*Tri pesmi*, op. 7 (1905) in skladbe iz revije *Novi akordi*). Lep primer je *Begunka pri zibelki*, odziv na pretrese 1. svetovne vojne, ki je – po več kot stoletju miru – z vso silo segla tudi na slovensko ozemlje. Župančičevo občuteno besedilo, ki se navdihuje pri ljudskem religioznem pesništvu, je Lajovic prelil v skladbo, ki premošča nasprotja v skladbah prejšnjega obdobja. Trden oblikovni okvir ji daje uporaba ostanatnega motiva v spremljavi, ki prepaja vse dele skladbe. Znotraj njega skladatelj tesno sledi tonu besedila, od skoraj baladno pripovedne objektivnosti do izrazite, skoraj v smislu ljudskega baroka pretirane čustvenosti.

S *Pesmimi samote*, ki so izšle leta 1920, se je Lajovic vrnil k izhodiščem. Skladbe so izredno sorodne zgodnjim samospevom iz dunajskega obdobja. Na ozadju trdnih oblik, ki jih skladatelj gradi z motivičnimi reminiscencami ali variiranimi ponovitvami, se odvija tesen preplet glasbe in poezije. Prva se na pobude slednje odziva z razkošno raznolikostjo glasbenih prvin, od modulacijskih premikov, bogatega harmonskega jezika, polnega barvitih sozvočij in nenavadnih harmonskih zvez, do pretanjenega oblikovanja melodije pevskega glasu, ki niha med zadržano deklamativnostjo in do skrajnosti stopnjevanim, skoraj dramskim izrazom.

Med skladatelji, ki so objavljali v reviji *Novi akordi*, po izvornosti in kakovosti samospevov izstopa tudi Josip Pavčič (1870–1949). Leta 1910 se je prvič predstavil slovenski javnosti kot skladatelj samospevov s pesmima *Pastirica* in *Pred durmi*.¹³ V obeh ni sledov začetniškega iskanja. Še več, ustvaril je dela, ki sodijo v sam vrh slovenske ustvarjalnosti za glas in klavir ter prav nič ne zaostajajo za vrhunskimi deli svetovnega repertoarja. Pred poslušalcem se zvrstijo kontrastna vzdušja, izrisana z bogato zvočno in harmonsko paleto. V *Pastirici* je našel skladatelj čudovit glasbeni izraz tako za nežne impresije naravnega sveta kot čustveno silovitost prešerne ljubezni. Ob tem pa zmore v povsem sodobnem glasbenem stavku mojstrsko obdržati kolorit ljudske glasbe, ki glasbeno označuje podeželsko okolje. V teh

okvirih so tudi ostale njegove skladbe, ki so v naslednjih letih izhajale v reviji *Novi akordi* (*Pesem, Padale so cvetne sanje*), ali v drugih edicijah, kot so *Štirje samospevi* (1917; *Uspavanka II, Mehurčki, Ciciban-Cicifuj*) in *Deset samospevov* (1921).

Revija *Novi akordi* je prinašala tudi dela nekaterih skladateljev, ki so iz različnih razlogov ostajali na obrobju slovenskega »modernizma«. Viktorja Parmo (1858–1924) in p. Hugolina Sattnerja (1851–1934) je od ostalih ločila generacijska razlika. Parma je v *Novih akordih* objavil le dva samospeva (*Projekt, Poslednja noč*), ki ju odlikuje za skladatelja značilna, lahkotna melodika, ter zbirko napitnic *Zdravice* (1903). Tako kot Sattnerjevi samospevi, ki so skoraj brez izjeme nastali po letu 1900, ostajajo v okvirih romantične ustvarjalnosti (*Zaostali ptič, Naša zvezda, Ribička, Peča, Deklica in ptič, Legendica*). Podobno velja za nekoliko mlajšega Oskarja Deva (1868–1932).

K repertoarju glasbe na slovenska besedila so prispevali tudi skladatelji češkega rodu, ki so daljši ali krajši čas delovali na Slovenskem. Emerik Beran (1868–1940) je zložil enajst samospevov, ki pa so večinoma ostali v rokopisu.¹⁴ Karel Hoffmeister (1868–1952) je izdal dve manjši zbirki samospevov, *Pesmi za visoki glas s spremljevanjem klavirja* (1893) in *O mraku* (1896). Josef Procháska (1874–1956) je dela objavljial večinoma v *Glasbeni zori* (1899–1900) in *Novih akordih* (1902–1906). Izjemno mesto pripada Josefu Michlu (1879–1959), ki je s samospevi *Človeka nikar* (1909) in *Štirimi Prešernovimi pesmimi* (1921) pomembno prispeval k sodobni slovenski pesemski ustvarjalnosti. Prav slednje so dijo med najboljše uglasbitve Prešernovih besedil.

Sodelavce *Novih akordov*, ki so komponirali samospeve, zaokrožujeta dva predstavnika mlade generacije. Janko Ravnik (1891–1982) je bil že po predstavitvi svojih skladateljskih prvencev v letih 1910 in 1911 v strokovni javnosti sprejet kot eden najboljših skladateljev mlade generacije. Ta sloves so utemeljile tudi njegovi pesmi za glas in klavir, denimo *Vasovalec?* (1910) in *Pozdrav iz daljave* (1912).¹⁵ Zanje je značilno mojstrsko obvladovanje glasbene oblike, izrazita, povsem enakovredna vloga klavirskega parta in bogat harmonski jezik. V desetletjih po 1. svetovni vojni je Ravnik svoj glasbeni jezik postopno razvijal pod vplivom različnih smeri v novi glasbi 20. stoletja. K *Novim akordom* je obrobno prispeval¹⁶ tudi Vasilij Mirk (1884–1962), čigar samospevi pa so izšli v zbirki *Deset pesmi za glas in klavir* šele leta 1930 in so del slovenske glasbe obdobja med obema svetovnima vojnoma.

V »dolgi« drugi polovici 19. stoletja je bil razvoj samospeva verodostojen odraz spreminjanja kulture v slovensko govorečem delu Avstrije. V najboljših delih z začetka 20. stoletja je iz pokrajinske domačijskosti skladbic v *Slovenski gerlici* zrasel v odsev samozavestne nacionalne kulture. Iz »naredi sam« izdelka ljubiteljskih narodnih vizionarjev v umetniško stvaritev, ki se v svojih vrhuncih lahko meri z dosežki večjih in starejših kultur. In končno se je iz funkcionalno obremenjene ali poplitvene razvedrilne glasbe povzdignil v umetnino, v kateri lahko vedno znova odkrivamo pretanjeno zlivanje glasbenega jezika s poetsko stvaritvijo.

OPOMBE

- 1 Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti* (Ljubljana: Družina, 2003), 71–76.
- 2 Manica Špendal, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva* (Maribor: Založba Obzorja, 1981), 13.
- 3 Dragotin Cvetko, »F. S. Vilharjevi stiki s Slovenci,« *Naša sodobnost* 2 (1954): 902.
- 4 *Novi akordi* 2, št. 4 (1902): 63–64.
- 5 *Novi akordi* 2, št. 2 (1902): 23–28.
- 6 Špendal, *Razvoj in značilnosti*, 92.
- 7 Gojmir Krek, *Samospevi s spremljevanjem klavirja*, zv. 1–10 (Ljubljana, 1939–1941).
- 8 *Novi akordi* 3, št. 1 (1903): 16.
- 9 *Novi akordi* 3, št. 2 (1903): 20–21.
- 10 *Novi akordi* 7, št. 1 (1907): 4–6.
- 11 *Novi akordi* 10, št. 6 (1911): 69–70.
- 12 *Osem samospevov* (Ljubljana: Glasbena matica, 1910), 6–12.
- 13 *Osem samospevov*, 13–20.
- 14 Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008), 112–114.
- 15 Janko Ravnik, »Vasovalec?,« *Novi akordi* 11, št. 5 (1912): 55–56; Janko Ravnik, »Pozdrav iz daljave,« *Novi akordi* 12, št. 4 (1913): 35.
- 16 Vasilij Mirk, »Kateri kreub,« *Novi akordi* 9, št. 3 (1910): 29–31; Vasilij Mirk, »Pravijo ljudje ...,« *Novi akordi* 13, št. 4 (1914): 29–31; Vasilij Mirk, »Otožno-temno ...,« *Novi akordi* 11, št. 3 (1912): 30.

13

LJUDSKA IN PONARODELA PESEM

Urša Šivic

Ljudska in v t. i. »ljudskem duhu« ustvarjena pesem, ki je ponarodela, sta pomembno sooblikovali glasbenozgodovinsko resničnost 19. stoletja, njun pomen pa je oblikoval splošno razumevanje in vrednotenje ljudskega glasbenega izročila vse do danes. Pozornost privlači prvi verz skladbe *Po jezeru bliz Triglava*. Gre za zgleden primer celovite ponarodlosti vseh prvin: napeva, besedila in naslova. Prav slednji je pesem znanega avtorja Miroslava Vilharja (1818–1871) spojil z ljudskim repertoarjem, v katerem so pesmi naslovljene po prvem verzu. Avtorjev naslov se namreč glasi: *Na jezeru*. Primer vodi v razmislek in iskanje odgovorov na vprašanja: kakšen je bil odnos Slovencev do ljudske glasbene dediščine v 19. stoletju, katere so skupne značilnosti ljudske in ponarodele pesmi, kako je potekalo ponarodevanje in zakaj so v tolikšni meri ponarodele prav pesmi iz ustvarjalnega obdobja druge polovice 19. stoletja?

Ponarodela pesem je glasbeno-besedilni pojav, z določenimi – če se omejimo na njegovo glasbeno snov – melodičnimi, ritmičnimi, metričnimi, harmonskimi in oblikovnimi postopki. V bližino estetike ljudske pesmi jo je umestil zunajglasbeni, sociološko in utilitaristično pogojeni proces ponarodevanja. Repertoar ponarodelih pesmi tako razkriva glasbenostrukturne in besedilne vzorce, ki so postali »idealni tipi« za izraz nacionalnih in ideoloških hotenj. Ta glasba je postala del družbeno priznane umetnosti in pomeni tisto skladateljsko ustvarjalnost in izvajalsko poustvarjalnost, ki je med drugim napajala nadaljnji razvoj slovenske glasbe.

13.1 ODNOS DO LJUDSKE PESMI IN ZBIRALNE AKCIJE

Prvi zapisi slovenskih ljudskih pesmi izvirajo iz bistva razsvetljenstva in imajo večji literarni kot glasbeni pomen. Z današnjega vidika se zdijo pomanjkljivi, so le delni in niso sistematični, saj zbiranje niso vodile posebne metodološke usmeritve. Posamične primere sta zbrala Valentin Vodnik (1758–1819) in p. Dizma (Jože) Zakotnik (1755–1793). To so bile pesmi junaških in zgodovinskih vsebin ter so pomenile osnovno podlago poznejši zgodovinski utemeljitvi.

Zavestnemu zapisovanju in zbiranju ljudskih pesmi je mogoče slediti šele od začetka 19. stoletja dalje, ko so »slovensko ozemlje dosegla iz tujih upravnih središč organizirana popisovanja, ki so upoštevala ljudsko pesem«. ¹ To je tudi čas, ko so se, še posebno med Slovani, začeli krepiti romantični pogledi na ljudsko pesem, vpliv Johanna Gottfrieda Herderja in njegove filozofije. ² Herder je v zbirki *Volkslieder* (1778, 1779) posamične narode predstavil s takšnimi pesmimi, s katerimi so se razločevali od drugih; povečini so bile to pripovedne, obredne, ljubezenske, vojaške ali razpoloženske pesmi. ³ Pod vplivom teh idej se je okrepiło zanimanje za zapisovanje ljudskih pesmi, posledično pa se je povečalo tudi število zapisovalcev in zapisanih pesmi. Med popisovalci so bili med drugimi Urban Jarnik (1784–1844), Janez Nepomuk Primic (1785–1823), Jožef Rudež (1757–1829), h krepitvi zbiranje pa so pripomogli tudi občasni pozivi k zbiranju ljudskih pesmi.

Med takratnimi popisi in anketiranjmi je največ podatkov dala obsežna, trideset let trajajoča t. i. »Göthova topografija« – Anketa Janeza nadvojvode Avstrijskega za Štajersko (1810–1845), obsežna zbirka, osnovana na vprašalnicah, ki so dale izčrpne odgovore in sliko o življenju v slovensko govorečih krajih v nadvojvodini Štajerski. Zbirka je nastajala na podlagi vprašalnikov, res pa je, da je ljudska pesem predstavljala le majhen delež zajete etnografije in zgodovine. Če je *Göthova zbirka* le obstransko zajela ljudsko pesem, pa je bila le-ta postavljena v središče zbiralne akcije, ki jo je leta 1819 kot vseavstrijsko zbiranje začelo dunajsko *Društvo prijateljev glasbe* (*Gesellschaft der Musikfreunde*). Poudariti velja, da je to zbirka, ki je ob zbiranju besedil izpostavila tudi zapisovanje napevov pesmi, kar je bilo zanemarjeno pred tem in pogosto tudi za tem. Regionalni poverjenik te zbiralne akcije za slovensko ozemlje je bila ljubljanska *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*), ki naj bi na Dunaj poslala 150 zapisov. ⁴

V prvi polovici 19. stoletja se je torej krog zbiralcev ljudskih pesmi razširil, v ospredju so bili Matija Čop (1797–1835), Miha Kastelic (1796–1868), Matevž Ravnikar - Poženčan (1802–1864), Stanko Vraz (1810–1851), Čeh František Ladislav Čelakovský (1799–1852) in Poljak Emil Korytko (1813–1839). Stanko Vraz, eden od najaktivnejših zbiralcev, je imel namen izdati obsežnejšo zbirko, vendar je uresničil le en zvezek, *Narodne pèsni ilirske (Ilirske ljudske pesmi)* (1839). Poljski zbiralec Emil Korytko je imel obsežno zbirko svojih in pridobljenih zapisov, ki so izšli po njegovi smrti v petih zvezkih pod naslovom *Slovenske pesmi kranjskega naroda* (1839–1844).

Po marčni revoluciji leta 1848, ko so se ljudske pesmi začele navezovati na pojem nacionalnega, pa se je tudi na Slovenskem okrepilo zavestno zbiranje ljudskih pesmi. Popisovanja ljudskega blaga so bila po splošnih paradigmah romantičnega obdobja v evropskem prostoru utemeljena na prepoznavanju narodove kulturne dediščine; del te dediščine so bile tudi ljudske pesmi.

Gradivo za ljudsko-pesemski repertoar ter namere zavestnega in načrtnega zbiranja ljudskih pesmi v zadnjih desetletjih 19. stoletja predstavlja prva večja in sistematično organizirana zbirka, t. i. *Štrekljeva zbirka*.⁵ Gre za prvo temeljno zbirko slovenskih ljudskih pesmi, ki je pomembna ne le zaradi števila pesmi, temveč tudi zaradi svoje preišljene, sistematične vsebinske zasnove. Na podlagi okoli 8000 zbranih pesmi, s sicer redkimi zapisanimi melodijami, je pod uredništvom Karla Štreklja (1859–1912) nastalo štirinajst zvezkov *Slovenskih narodnih pesmi* (1895–1924). Prav ponarodela pesem, ki jo je Štrekelj utemeljeval na poznanem avtorstvu, je v njegovem razumevanju predstavljala razmejitveno polje, saj je ljudsko opredeljeval z »anonimnim avtorstvom«, kar pa je bil na splošno eden glavnih kriterijev folkloristične znanosti za razločevanje ljudskega od umetnega.⁶

Zapisovalci – med njimi na primer Anton Breznik (1881–1944), Radivoj Poznik (1850–1891), Ivan Feliks Šašelj (1859–1944), Viktor Steska (1868–1946), Francé Stelé (1855–1924) – so zagovarjali različne poglede na pesemske vsebine, tako na jezikovne kot glasbene. Zato so bili pomembni metodološki koncepti pri načelih zapisovanja, zbiranja, selekcijah in uredniškem objavljanju ljudskih pesmi, saj je nekatere vodila »znanstvena«, druge pa »moralistična« ideja.⁷ Znotraj prvega konceptualnega okvira so zagovarjali popravljanje besedil in s tem približevanje umetni pesmi, prav tako so narečnost v besedilih vrednotili kot

SLIKA 13.1 Karel Štrekelj.
Fotografija Spalke & Kluge (dlib).



dokaz pristnosti in ljudskega, zato so pesmi tudi objavljali v jezikovno »popravljeni« obliki.⁸ V drugem konceptualnem okviru so izpostavljali pomisleke glede moralistične vsebine besedil, zato so izbirali predvsem tista, s katerimi so »prepoznavali narodne posebnosti, hkrati pa tudi starost«.⁹

Za moralno vsebino pesmi glasba ni imela posebnega pomena, saj so, kot piše Marija Klobčar, »za prikaz narodovih temeljnih značilnosti, prav za 'dokazovanje' posebnosti, ki bi opredeljevale slovenski narod in ga razločevale od nemškega (avstrijskega), [...] zadoščali zapisi (in objave) pesemskih besedil«.¹⁰ Da pa je bila glasba sekundarnega pomena pri zbiranju, zapisovanju in objavljanju ljudskih pesmi, ni razlog le v pomenu, ki ga je imela slovenska beseda v narodnoistovetnem prepoznavanju, temveč je bil razlog za to tudi povsem tehnične narave: oviri pri zapisovanju melodij sta bili tudi pomanjkljivo glasbeno znanje in slaba glasbena opismenjenost zapisovalcev, prav tako pa je bil s tehničnega in materialnega vidika zahtevnejši tisk not kot pa tisk zbirk le z besedili pesmi.



SLIKA 13.2 Slovenske narodne pesmi, naslovnica (dlib).

Navedeno razkriva, zakaj so bile zbirke ljudskih pesmi z objavljenimi napevi v 19. stoletju bolj izjema kot pravilo. K temu je prispeval tudi tedanji odnos do navedb avtorstva, še posebej glasbenega. Zavedanje sámo je imelo izrazito obstransko vlogo, zato je zdajšnje ugotavljanje zahtevno, večkrat tudi neuspešno. V primerjavi z navedbami imen pesnikov, prirejevalcev ali prevajalcev besedil so bila imena avtorjev napevov, harmonizacij ali priredb le redko zapisana. Tako danes v splošnem zavedanju številne napeve prepoznavamo kot ponarodele, ne glede na to, ali je avtor znan ali ne. Gre za podedovani spomin na napev, medtem ko se je podatek o avtorjevem imenu pogosto izgubil.¹¹

Prakse podpisovanja napevov in vokalnih skladb v drugi polovici 19. stoletja razkrivajo, da je bila glasba medij za prenos besedila, saj so se še globoko v 20. stoletje pojavljali pripisi kot na primer: »neznano«, »narodna«, »poje se na določeno melodijo«, »napev stari«, »napev stari kranjski«, »kranjska narodna pesem«, »po stari pomnožena«, »po stari predelana«.¹² Pesmi, kot so *Barčica po morju plava*, *En hribček bom kupil*, *Fse kaj lazi po ten sveti*, *Sem deklica mlada, vesela* ali *Stoji učilna zidana*, splošno prepoznamo kot ponarodele, pa vendar nam niti tiskani niti rokopisni viri ne potrjujejo glasbenega avtorstva. Poleg tega je bila namreč v drugi polovici 19. stoletja še vedno močno ustaljena praksa, da so tako pesniki kot skladatelji prevzemali že znane vsebine, jih prevajali in prirejali ter nato objavljali pod svojim imenom.

Šele leta 1910 je Davorin Beranič (1879–1923) v prispevku *O slovenski narodni glasbi* opozoril na pomanjkljivo opredeljevanje teoretskih pojmov v ljudskih glasbi ter podal nekaj temeljnih predpostavk in utemeljitev teorije ljudske glasbe: »Gine naša narodna glasba; za njeno proučevanje pa še manjkajo pogoji. Zbirke narodnih napevov so za znanstveno raziskovanje malodane brez pomena, teoretičnih razprav o lastnosti napevov sploh nimamo. Opozoriti na pomen narodnih napevov, označiti njihove lastnosti, kolikor je mogoče z danimi sredstvi, in opozoriti na to rodovitno ledino, je namen tega torza.«¹³ Beraničev zapis opozarja na izrazito pomanjkljiv odnos do ljudske glasbe kot področja, vrednega znanstvenega obravnavanja, saj so še dolgo v 20. stoletje za ljudsko glasbo zadostovali le površni, pozitivistični opisi, brez teoretskih opredelitev in notnih primerov. S tem pa, ko je ljudska glasba ostajala zunaj znanstvenega proučevanja, je ustrezala splošnim laičnim predstavam in konceptu romantičnih herderjanskih predstav o narodno opredeljivem.

Beranič je ob pomanjkanju znanstvenega in analitičnega pristopa do glasbe ljudskih pesmi opozoril tudi na nujnost »kritičnih zbirk, ki bodejo podajale pesmi tako, kakor jih poje ljudstvo. Zapisovalci pa morajo biti izobraženi v teoriji narodne glasbe«. ¹⁴ Tej potrebi se je gotovo približala zbirka, ki ni zaznamovala le začetka 20. stoletja, temveč tudi poznejše razumevanje ljudske pesmi kot neločljive celote besedila in glasbe.

To zbirko danes poznamo pod imenom *Zbirka OSNP (Odbor za nabiranje slovenskih narodnih pesmi)*. Je obsežnejša od Štrekljeve zbirke, nastala pa je v okviru poziva za zbiranje in popisovanje ljudskih pesmi, ki se je začela leta 1904 kot vseavstrijska pobuda *Ljudske pesmi v Avstriji (Volkslieder in Österreich)*. ¹⁵ Zbiranje je dalo okoli 12.000 zapisov, vendar pesmi niso doživele predvidene objave, saj so bile leta 1913 zaradi začetka vojne zbirateljske aktivnosti prekinjene. Slovenskemu odboru je predsedoval Karel Štrekelj, pridobil pa je zbirke številnih zapisovalcev s slovenskega etničnega ozemlja (razen iz Prekmurja in Porabja), in sicer Gabriela Majcna (1858–1940), Rudolfa Vrable, Josipa Vidica, Franca Zihlerla, Francéta Steléta, Mateja Hubada (1866–1937), Nika Štritofa (1890–1944), Franca Kramarja (1890–1959), Oskarja Deva (1868–1932), Ludvíka Kube, Janeza Kokošarja (1860–1923) in drugih.

Poseben pomen omenjene zbiralne akcije je imela pobuda, objavljena v navodilih za zbiranje, da naj zbiralci zapisujejo tudi melodije kot neločljivi del ljudske pesmi in naj jih pri zapisovanju ne popravljajo. To načelo je Štrekelj predvideval že v navodilih za zbiranje v okviru svoje zbirke, ko je napisal: »ako le mogoče, naj se tudi melodija izkuša ujeti«. ¹⁶

Proti koncu 19. stoletja se je zanimanje za melodije in glasbene značilnosti ljudskih pesmi razširilo, in sicer ne le v umetnostnem, temveč tudi znanstvenem smislu. Čeprav imajo tedanji opisi glasbenih praks zaradi redkosti zgodovinskih virov posebno vrednost, pa so za teoretske opredelitve pomanjkljivi. Večina zapisovalcev v prvi polovici 19. stoletja, na primer Matija Majar (1809–1892) in Stanko Vraz, ni bila glasbeno izobraženih. Opisi so zato zelo nezanesljivi in malo uporabni za razumevanje tedanjih ljudsko-glasbenih pevskih praks. Iz opisov, da se petje »blisketa«, da »glas nekako trepeče«, da glasovi en v drugega »splavajo« ipd., ¹⁷ je nemogoče ugotoviti osnovne teoretske poteze petja, pa vendar je poleg teh, nedoločljivih opisov Majar vseeno posredoval omembe nekaterih značilnosti (žal brez notnih primerov in teoretske razlage), kot sta na primer »Triller« in »Dreierl«. ¹⁸

13.2 VZROKI ZA PONARODEVANJE

Folkloristična terminologija obravnava tri pojme, in sicer *umetno*, *ponarodelo* in *ljudsko* pesem, odnos do avtorstva pa je tisti, ki jih razmejuje: umetna pesem je avtorska, ljudska pesem je utemeljena na anonimnem avtorstvu, medtem ko ponarodela pesem ohranja stik z avtorstvom, hkrati pa je zaradi svoje vpetosti v proces popularizacije (torej razširjenosti med ljudmi) postala del repertoarja ljudskih pesmi.

V splošnem, laičnem razumevanju velja, da je ponarodela pesem tista, katere avtorja poznamo, pri čemer je pogosto le zavedanje avtorstva, ne pa tudi dejansko poznavanje imen avtorjev. Folkloristika in glasbeno narodopisje sta sicer poskušala opredeliti tako ljudsko kot ponarodelo pesem, pa vendar sta to v času spreminjajoča se pojava, ki odpirata številne metodološke dvome v opredelitvah. Za razliko od splošnega diskurza sta folkloristika in glasbeno narodopisje poleg poznavanja avtorstva in splošne razširjenosti v ospredje ponarodelosti postavila tudi variantnost: dokaz ponarodelosti naj bi bilo namreč tudi število in razširjenost variant med ljudmi, s čimer se določena pesem uvršča med popularne, torej ljudske pesmi.¹⁹

Čeprav sta ponarodevanje (kot proces) in ponarodelost (kot stanje) pojava brez časovne opredelitve, pa je pojem »ponarodela pesem« tudi danes asociativno najpogosteje vezan na skladateljsko ustvarjalnost druge polovice 19. stoletja, to pa je ustvarjalnost, ki je v vseh nadaljnjih obdobjih pomenila simbolno zvezo s slovensko narodno istovetnostjo in slovenskim kulturnim nacionalizmom. Vzrokov, zakaj ponarodelost vežemo prav na drugo polovico 19. stoletja, je več: obdobje druge polovice 19. stoletja je čas, ko se je slovenska skladateljska produkcija sploh uveljavila in se hkrati tudi okrepila. Prav nastajajoči repertoar skladb v slovenskem jeziku je predstavljal temelj glasbene kulture, saj je bil jezik ključni dejavnik za narodnoistovetno dejavnost, posledično pa se je prav iz tega napajalo ponarodevanje.

Na ponarodevanje, torej proces prehajanja glasbeno-besedilnih vsebin v splošen spomin, vplivajo različni dejavniki: notranji, ki izhajajo iz besedilno-glasbenega gradiva, in zunanji, ki se napajajo iz komunikacijskih načinov. Kateri so vzroki za ponarodevanje, je eno od osrednjih vprašanj, ki se zastavljajo ob obravnavanju ponarodelosti. Za posamično skladbo ni mogoče ugotoviti vzrokov, je pa

zato v pomoč interpretacija virov in fragmentarnih podatkov, ki pomagajo razumeti najrazličnejše, notranje in zunanje vzgibe. Med slednje se uvrščajo izvedba, število izvedb, družbena struktura in številčnost prejemnikov. Za obravnavano obdobje smemo sklepati o dveh ključnih komunikacijskih poteh, ki sta odprli možnost prehajanja določenih glasbenih vsebin iz prostora avtorske ustvarjalnosti v prostor popularnega, v kolektivno izročilo: glasba na prireditvah, petje v šolah in vloga pesmaric, predvsem šolskih.

Pesmi, ki so prešle med ponarodele, so nastale v drugi polovici 19. stoletja kot posledica političnih spodbud po ustvarjanju lastne, nacionalne (slovenske) glasbe v času po revolucionarnem letu 1848. Slovenski nacionalni program, spodbujen po letu 1848, je bil utemeljen na jeziku. Slovenski nacionalizem se je tako zatekel k oblikam sporočanja, ki so vsebovala slovenski jezik, med drugim tudi (ali predvsem) »k pesmi, ki mu je mogla najuspešneje pomagati pri omejenem delu«. ²⁰ Vokalna glasba je bila zastopana v različnih izvajalskih zasedbah – kot samospev, duet, tercet, kvartet, moški zbor ali zbor s solističnimi glasovi – in je prevladovala v različnih prostorih, v katerih je dobivala moč kulturnega in narodnoistovetnega izražanja. Raznovrstnost pojavljanja (pozneje ponarodelih) pesmi je bila na eni strani odraz vsakodnevnih glasbenih praks, na drugi strani pa težnja po čim bolj razširjenem spodbujanju narodne istovetnosti. ²¹

Poleg drugih programskih točk, ki so temeljile na jeziku, so imele vokalne skladbe večji pomen, saj je glasba besedi dala drugačno, umetniško razsežnost in jo ne le z vidika krepitve narodne istovetnosti, temveč tudi z vidika ponarodevanja približevala slušnemu zaznavanju in pomnjenju. Pogostnost vokalne glasbe v programih prireditev pa lahko razumemo tudi v luči dveh povsem pragmatičnih vidikov: vokalna glasba je bila zaradi slabe glasbene izobraženosti ljudi za izvajanje primernejša kot pa instrumentalna glasba; poleg tega je imela vokalna glasba eno sporočilno raven več od instrumentalne glasbe: abstrakten (nacionalni) glasbeni jezik je spremljal razumljiv nacionalni jezik.

Izpostaviti je treba tudi podobnosti med ljudskim petjem in novo oblikovanimi oblikami skupinskega petja. Na eni strani so torej obstajale množične ljudske pevske prakse, vezane na fantovsko petje, petje v družinskih in skupnostnih okvirih ali petje ob šegah. Skupinsko petje je bilo v omenjenem obdobju vsakodnevna glasbena praksa številnih; prav zaradi ustaljenosti skupinskega petja se zdita (spontano ali pa pragmatično) oblikovanje in razmah zborovskega petja

naraven potek razvoja ter dodatna spodbuda za produkcijo in reprodukcijo vokalnih del. Na drugi strani se je tudi na Slovenskem oblikovalo zborovsko petje kot »eden izmed značilnih fenomenov glasbe evropskega prostora v 19. stoletju« in je imelo »poleg politične tudi družbeno konotacijo, saj je bilo povezano tudi z uveljavljanjem meščanstva«. ²² Za razliko od nekaterih drugih narodov je imelo zborovsko petje na Slovenskem status ne le kulturno-umetniške in družbene realizacije, temveč je bila to »edina oblika glasbenega nacionalizma«. ²³

Med ključne komunikacijske poti ponarodevanja se uvršča tudi prostor izobraževanja, predvsem osnovno šolstvo kot edina stopnja šolanja, ki je v zadnjih desetletjih 19. stoletja potekala pretežno v slovenskem jeziku in je vključevala tudi petje slovenskih pesmi. Pomen šolstva za ponarodevanje je toliko večji prav zato, ker so pesmi, izvajane v tovrstnem okolju, dosegle družbeno najširše in najbolj raznolike strukture ter omogočile možnost populariziranja vsebin.

Petje kot glasbeni pouk na osnovnošolski stopnji v sredini 19. stoletja vse do uvedbe šolskega zakona leta 1869 ni bilo predvideno kot učni predmet, torej smemo domnevati, da je bilo prepuščeno odnosu učiteljev do glasbenih vsebin. Pomembno vlogo za petje v šolah je z izdajanjem ustrezno zasnovane literature opravil slovenski škof Anton Martin Slomšek (1800–1862); takšen pragmatičen in vzgojni namen je npr. ustvaril z zasnovo *Šole vesela lepega petja* (1853), in sicer s poglavji *Šolske pesmi*, *Pesmi veselih otrok* in *Poštene zdravičke*. Poleg Slomškovihih izdaj pa lahko – čeprav zelo fragmentarno – iz nekaterih letnih šolskih poročil razberemo, katere so bile najbolj reprezentančne šolske pesmarice za obdobje po uvedbi osnovnošolskega zakona leta 1869: to so bili trije zvezki pesmarice *Slavček* (1879–1896) Antona Nedvėda (1828–1896) in ob izteku stoletja tri stopnje *Šolskih pesmi* (1888–1889) Gabrijela Majcna. ²⁴

13.3 PONARODELE PESMI

V svoji izvorni obliki in po namenu so bile vokalne skladbe (številne so pozneje ponarodele) glasbene točke različnih kulturnih, družabnih in političnih dogodkov, hkrati pa tudi pogosta vsebina tiskanih izdaj. Med zgodnje izdaje, ki so objavljale priredbe ljudskih pesmi in avtorske skladbe, ki so pogosto temeljile na miljeju ljudskih pesmi, se uvrščajo *Slovenska gerlica*, ki je izšla v več zvezkih in

ponatisih (1848–1859 in 1862), in *Gerlica* (1864), proti koncu stoletja pa vedno številnejše pesmarice (večinoma izdane pri *Glasbeni matici*), na primer: *Zbirka slovenskih narodnih pesnij* (1882), ur. Anton Foerster (1837–1891), *Zbirka slovenskih napevov ubranih za četvero ali petero moških glasov* (1878), *Slovenske narodne pesmi* (1894), ur. Matej Hubad, zbirka treh zvezkov *Lavorika* (1880–1882), *Zbori za štiri moške glasove* (1897), ur. Josip Čerin (1867–1951).

Med ponarodelimi pesmimi prevladujejo domovinske in rodoljubne pesmi (budnice), motivi iz narave, opevanje matere in njene nesebične ljubezni, moralne in vzgojne vsebine; slednje se nanašajo zlasti na šolsko okolje. Glasbeni parametri so v primerjavi z besedilnimi težje opredeljivi, zato jih je mogoče zaobjeti le posplošeno, pa vendar analiza razkriva nekatere skladateljske prijeme tistih pesmi, ki so nastale v času čitalniške ustvarjalnosti, na primer Jurija Flajšmana (1818–1874), Miroslava Vilharja, Antona Nedvėda, Benjamina Ipavca (1829–1908) in drugih. Na splošno so pesmi kratke po obsegu, zasnovane kot male dvo- ali tridelne (12-, 16-taktne) pesemske oblike; kontrastnost tematike se giblje v okviru variiranja istega ali kot dodajanje rahlega kontrastiranja; melodika je lokovita, intervalno gibanje poteka postopno, medtem ko so akordična gibanja redka; najpogostejši taktovski načini so tričetrtinski, tudi triosminski; zasnova med melodijo in besedilom je praviloma silabična. Vendar pa zasnova glasbe ponarodelih pesmi ni izključno »preprosta«, temveč najdemo med strukturnimi elementi tudi stranske harmonske stopnje, modulacije, zapletenejše ritmične in metrične obrazce. Takšen primer ene od bolj prepoznavnih ponarodelih vsebin je skladba *Na jezeru*. Miroslav Vilhar – avtor besedila in uglasbitve – je skladbo zasnoval tako, da sta dve besedilni kitici zajeti v eno zvočno kitico. Kljub obliki, ki odstopa od običajne kitične strukture ljudske pesmi, in zapletenim akordičnim postopom v melodiki je skladba s svojo vsebinsko naravnostjo ponarodela in prešla v kolektivni spomin.

Omenjeni parametri so težje zapomnljivi in prav to je dokaz, da je glasbena raven le eden od dejavnikov, ki soustvarjajo proces ponarodevanja. Sklepamo lahko, da je kontekstualni okvir tisti, ki oblikuje ponarodevanje kot večkomunikacijski proces z začetkom v izboru vsebin, in sicer v izborih za tiskane objave (splošne in šolske pesmarice), koncertne programe in šolski pouk. Izboru sledi ponavljanje vsebin kot eden ključnih dejavnikov za ponarodevanje, saj je le-to vplivalo na pomnjenje, s tem pa je določena vsebina postajala last

posameznikovega in kolektivnega kulturnega spomina. Ponavljanje kot učna metoda pa je imelo v šolah pri pomnjenju še pomembnejšo vlogo. Le pesem, ki se je med učnim procesom pogosto ponavljala, je bila lahko splošno sprejeta in je posledično s prenosom v domače okolje lahko ponarodela. Zato ne preseneča, da so se pesmi, naučene v šolah, tako močno vtisnile v spomin posameznikov, da so nato bistveno oblikovale ljudski pesemski repertoar.

Pregled šolskih pesmaric obravnavanega obdobja razkriva, da so ponarodele pesmi iz razpoloženskih in ne iz vzgojno-moralnih razdelkov. Čeprav je Anton Nedvěd s pesmarico *Slavček* že uveljavljenim pesemskih besedilom dodal nove napeve, ti niso ponarodeli, temveč so se v šolski rabi in posledično v spominu obdržale pesmi s starejšimi, že uveljavljenimi napevi. Medtem ko je večina urednikov in skladateljev šolskih pesmaric težila k ustvarjanju novih uglasbitev, je Gabrijel Majcen, očitno s pragmatičnim namenom, ubral nekakšno srednjo pot. V tretji stopnji *Šolskih pesmi* je objavil pretežno avtorske pesmi, katerim je ohranil izvirno, priljubljeno besedilo in melodijo ter jih z današnjega vidika štejemo med ponarodele pesmi: npr. *Veselja dom*, *Zadovoljnost*, *Planinarica*, *Predica*, *Perice*, *Zjutraj*, *Večernica*, *Hribček*, *Lastovici v slovo*, *Zima*, *Vse mine*, *Lipa*, *Sirota*, *Ločitev*, *Na jezeru*. Glede na to, da sta repertoar ponarodelih pesmi in izbor v Majcnovi pesmarici tako skladna, smemo domnevati, da je bila v omenjenem obdobju to najbolj uporabljena pesmarica. To navaja k sklepu, da je priljubljenost določenih pesmi pogojevala izbor pesmi v objavah in nasprotno: da so deloma pesmarice, predvsem pa izbor posrednikov (učiteljev) krojili repertoar šolskih in posledično ponarodelih pesmi.

13.4 PRIREDBE LJUDSKIH PESMI

Ob izteku 19. stoletja je glasbena raven ljudskih pesmi pridobila na pomenu. S pomočjo priredb za različne pevske zasedbe so besedila kot ključen narodnoistovetni dejavnik dosegla svoje nove poti: tako umetnostne kot ideološke. Okrepil se je torej pomen objavljanja napevov ljudskih pesmi, ki so predstavljale vir za številne priredbe. S tem so ljudske pesmi dobile nov zagon: na eni strani so bile še vedno pripomoček za dokazovanje nacionalnih posebnosti in razločevanj od drugih, prav prek priredb pa se je okrepil – predvsem na vokalnem

področju – splošen umetniški izraz v glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Prav konstrukt podobe slovenstva, ki ga je narekovala in utrdila ljudska pesem, je povzročil nastajanje številnih zbirk ljudskih pesmi, ki pa so bile v večini primerov prirejene z namenom, da bi jih izvajale manjše vokalne zasedbe in moški pa tudi mešani zbori.

Ključni element zbirk ljudskih pesmi in pesmaric s priredbami ljudskih pesmi so predstavljale splošne družbene in osebne ideje, ki so usmerjale uredniške politike posameznih publikacij. Izbor pesmi je torej nastajal na konsenzualni ravni, objave pa so pesmi »legitimirale kot slovenske ljudske pesmi«. ²⁵ Kljub veljavi, ki jo je z upoštevanjem melodij pri zbiranju in predvsem s priredbami dobila glasbena raven ljudskih pesmi, pa je bilo – v primerjavi z besedilom – glasbo še vedno težje opredeliti kot nosilko nacionalnih posebnosti in je ostajala kot identifikator razmeroma nepomembna. Prav zaradi svojih strukturnih posebnosti je bila glasbena raven tista, ki je ustvarjala neželene zveze z nemško glasbo in z vidika uveljavljanja narodne istovetnosti ustvarjala negativne konotacije. »Melodije torej niso imele tolikšne razločevalne moči kot besedila oz. so lahko dokazovale prav nasprotno od želenega – prepletanje med nemškim in slovenskim.« ²⁶

Ljudska pesem je z aktivnostmi zbiranja in v nadaljevanju s prirejanjem izstopila iz svojega dotedanjega primarnega prostora, v katerem so veljale določene zakonitosti nastajanja, učenja vsebin, njihovega prenosa in posledično spreminjanja. Vsebine so bile izvzete iz obstoječih družbenih okvirov izvajanja v ožjih (družinskih, skupnostnih, lokalnih) okoljih, prva pesem z zapisom pa je tako izgubila stik z dotedanjim izvajalcem, saj je o njem sporočal le še zapis imena. Postavljena v zapis je ljudska pesem postala artefakt za potrebe umetnosti in novih ideoloških nazorov.

V okviru razvijajoče se slovenske vokalne produkcije druge polovice 19. stoletja in pozneje pa je treba omeniti še obsežen repertoar priredb ljudskih pesmi. Med značilne sodi kompozicijski slog priredb ljudskih pesmi, na primer Janka Žirovnika (1855–1946) *Národne pesmi z napevi* (1883), v katerih je ohranil sosledje glasov z osnovno melodijo v 2. tenorju in spremljevalno melodijo v 1. tenorju, pod njima pa bas in bariton kot dopolnitev akordične strukture ter prilagoditev ljudskega večglasja zborovskemu stavku. Predlogi ljudskih pesmi je v svojih priredbah za klavir in petje na primer ostal zvest tudi Fran Gerbič

(1840–1917) v *Albumu slovenskih napevov* v treh zvezkih (1899, 1902, 1905): osnovno melodijo je postavil v glavni, najvišji glas klavirskega parta in ga harmoniziral z dvo- ali triglasnimi sozvočji v desni roki, medtem ko part leve roke nadgrajuje harmonsko celoto in ritmično bogati silabični potek melodije.

Dve izrazitejši ravni, ki ju razkriva ljudska in skladateljska ustvarjalnost, lahko razberemo iz značilnega skladateljskega sloga. Slednji je bil pogosto opredeljen s pojmom »v ljudskem duhu« ali »v narodnem duhu«, veljal pa je za splošno ustvarjalnost: tako za umetne pesmi kot za tiste, ki so nastale na predlogo ljudskih pesmi, torej priredbe. Ljudske pesmi so postajale vedno bolj aktualno gradivo za ustvarjalnost številnih skladateljev, največkrat prilagajene za štiriglasno komorno oziroma zborovsko petje pa tudi v drugih vrstnih okvirih.

Teoretsko je v sinhronem pogledu nujno razumeti vzporednice med glasbeno-strukturno zgradbo vokalne tradicije in glasbeno-strukturno zgradbo skladateljskega sloga pisanja »v ljudskem duhu«. Vzporednice so ugotovljive tako v melodični in ritmični zgradbi kot v harmonskem poteku, na primer v skladbi *Dolenska* Blaža Potočnika (1799–1872). Ker sta ljudska in zborovska stvaritev v genealoški zvezi, imata torej tudi skupne glasbene parametre, ki pa so zlasti v zgodnejši slovenski zborovski ustvarjalnosti medsebojno močno prepleteni: gibanje vzporednih terc oziroma sekst med zgornjima glasovoma, melodika, zgrajena pretežno iz postopnega gibanja, vendar tudi z večjimi vmesnimi intervalnimi skoki, pogost punktiran ritem kot poživitev statičnega poteka, harmonizacija z akordi tonike, subdominante in dominante ter redko uporabo drugih harmonskih stopenj in posledično z redkimi kromatičnimi postopi v melodiki.

Razlogov, zakaj so priredbe ljudskih pesmi druge polovice 19. stoletja in v začetku 20. stoletja tako močno zaznamovale tedanjo skladateljsko delo, je torej več. Na eni strani so bili slovenski skladatelji del širših, vseevropskih vrednot, ki so temeljile na dediščini ljudskih pesmi, na drugi strani pa so bile ljudske pesmi prostor nacionalnega jezika in hkrati prostor splošno poznanih vsebin. Če upoštevamo, da je bil pretežni način glasbenega izražanja (domnevno večglasno ljudsko) petje, ni težko najti analogije z razraščajočo se prakso manjših in pozneje večjih pevskih skupin, zborov. Strukturne vsebine so bile znane; predvsem po glasbeni plati so bile v marsičem del ustroja zahodnoevropske umetnostne glasbe, zaradi česar je bila spojitev z ljudskimi pesmimi naravna: strukturni

elementi, kot so ritem, metrum, intervalni potek melodike, osnovni harmonski principi so bili podobni in del širšega glasbenega jezika, zato pa sprejemljivi za široko rabo in pomnjenje.

Ena od pogostih označitev glasbene ustvarjalnosti omenjenega časa je, da je »preprosta glasbena faktura, izrazit melodični akcent posameznih pesmi, ki so delno tako spadale med ljudske ali ponarodele, v drugih pa so se avtorji na moč približali tipu ljudskega čustvovanja«. ²⁷ Poleg tega je ljudska pesem kot vir za priredbe že sama na sebi prinašala besedilo kot ključni parameter vokalne glasbe, po glasbeno-strukturni zgradbi pa je prav tako že predestinirala osnovne poteze (melodijo, ritem, harmonijo), ki so jih skladatelji, eni v večji, drugi v manjši meri postavili v svoj individualni okvir priredb.

Folkloristične in etnomuzikološke raziskave druge polovice 20. stoletja so na področje ponarodele pesmi prinesle nova spoznanja, vzpostavljene so bile nove ravni razumevanja avtorstva, spomina in prenosa pesemskih vsebin. Če je bila v splošnem prepričanju ponarodela pesem vezana na glasbo druge polovice 19. stoletja, so novi znanstveni pogledi prinesli razumevanje, da je ponarodevanje proces, ki ni omejen na obdobje, prav tako pa ne zvrst glasbenega gradiva.

OPOMBE

- 1 Zmaga Kumer, *Slovenska ljudska pesem* (Ljubljana: Slovenska matica, 2002), 200.
- 2 Marija Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti: zapisovalske usmeritve na Slovenskem v kontekstu slovanskih povezav,« *Traditiones* 45, št. 2 (2016): 54.
- 3 Marija Klobčar, »Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi: Refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj,« *Traditiones* 39, št. 2 (2010): 126–127.
- 4 Polovica teh zapisov naj bi bila z napevi, od katerih jih je danes najdenih sedemindvajset (kopije hrani ZRC SAZU, *Glasbenonarodopisni inštitut*). Kumer, *Slovenska ljudska pesem*, 201; Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 55).
- 5 Last *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani, hrani *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU*.
- 6 Valens Vodušek, »Predgovor,« v: *Slovenske ljudske pesmi*, zv. 1, *Pripovedne pesmi*, ur. Zmaga Kumer idr. (Ljubljana: Slovenska matica, 1970), xii.
- 7 Nav. delo, viii.
- 8 Kumer, *Slovenska ljudska pesem*, 203–204.
- 9 Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 53.
- 10 Nav. delo, 68.

- 11 Urša Šivic, *Po jezeru bliz Triglava ...: ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*, Folkloristika (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU), 14-15.
- 12 Šivic, *Po jezeru bliz Triglava*, 14; Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 64.
- 13 Davorin Beranič, »O slovenski narodni glasbi«, *Čas* 4, št. 1-2 (1910): 20.
- 14 Davorin Beranič, »O slovenski narodni glasbi«, *Čas* 4, št. 7-8 (1910): 362.
- 15 Hrani ZRC SAZU, *Glasbenonarodopisni inštitut*.
- 16 Karel Štrekelj, »Prošnja za narodno blago«, *Ljubljanski zvon* 7, št. 11 (1887): 629.
- 17 Matija Majer, *Pesmarica cerkvena ali svete pesmi, ki jih pojo ilirski Slovenci na Štejerskim, Kranjskim, Koroškim, Goriškim in Benatskim in nekatere molitvice, litanije in svet križoven pot* (Celovec: Janez Leon, 1846), xiv.
- 18 Nav. delo.
- 19 Zmaga Kumer, *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*, ZRC 12 (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996), 11; Šivic, *Po jezeru bliz Triglava*, 12.
- 20 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 16.
- 21 Marjeta Pisk, *Vi čuvarji ste obmejni: pesemska ustvarjalnost Goriških brd v procesih nacionalizacije kulture*, Folkloristika 8 (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018), 39.
- 22 Nataša Čigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 22.
- 23 Nav. delo, 22.
- 24 *Letno poročilo štirirazredne deške in dekliške šole* (Krško, 1885–1893), 3–4.
- 25 Klobčar, »Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi«, 126.
- 26 Klobčar, »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«, 66.
- 27 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, 22.

14

**ORKESTRALNA GLASBA NA SLOVENSLEM
OD USTANOVITVE *FILHARMONIČNE DRUŽBE*
DO 1. SVETOVNE VOJNE**

Vesna Venišnik Peternelj

Ustanovitev *Filharmonične družbe* (*Philharmonische Gesellschaft*) leta 1794 je bila izredno pomembna prelomnica v razvoju glasbene umetnosti na Slovenskem. V njej zbrani krog glasbenikov in ljubiteljev glasbe je od začetka obstoja spremljal poglobitve evropske repertoarne smernice in izvajal najzahtevnejša dela najrazličnejših zvrsti. *Filharmonična družba* je od svoje ustanovitve dalje kontinuirano izvajala orkestralna dela. Na začetku stoletja je imela tako edinstveno in izjemno pomembno vlogo, saj je bila edina na območju današnje Slovenije, ki je redno seznanjala poslušalce s simfoničnim repertoarjem. Družba je svojo ključno vlogo v razvoju glasbenega življenja v Ljubljani ohranila vse do začetka 20. stoletja. Če želimo torej govoriti o glasbi za orkester v 19. stoletju, moramo razpravo začeti z delovanjem *Filharmonične družbe*, končali pa jo bomo z letom 1914. Glasbeno življenje se je namreč skozi stoletje razvijalo dokaj nemoteno vse do 1. svetovne vojne, ki je drastično zaustavila razvoj vseh kulturnih dejavnosti in zato predstavlja tudi časovni okvir te razprave.

Na koncertnih sporedih prirejevalcev glasbenih dogodkov najdemo skozi stoletje najrazličnejše orkestralne skladbe, zato je ta obravnava zastavljena zvrstno zelo široko. Osredotoča se na orkestralno glasbo. Pod tem ohlapnim pojmom pa so zajete skladbe, ki zahtevajo zborovsko zasedene instrumentalne glasove.

Analiza orkestralnega repertoarja v 19. stoletju kaže, da so na izbor skladb vplivali različni dejavniki. Načeloma lahko rečemo, da so glasbeniki na tem območju sledili smernicam drugih evropskih mest ter da so bili tukajšnji poslušalci

seznanjeni z najbolj aktualnimi in cenjenimi kompozicijami, ki so jih izvajali tudi v drugih evropskih mestih. Koncertni sporedi *Filharmonične družbe* kažejo, da se je repertoarna politika skozi stoletje spreminjala. V prvih treh desetletjih je tako npr. družba dajala velik poudarek izvajanju simfonij, nato so simfonije s sporedov spodrinile uverture in popularne točke iz oper, sčasoma pa so vodilno vlogo spet prevzele simfonije, predvsem v obdobju, ko je prevzel vodenje družbinega orkestra Anton Nedvěd. Repertoar *Filharmonične družbe* so torej narekovale delno splošne evropske smernice ter delno seveda glasbeni okus občinstva in posameznih vodij orkestra. Po drugi strani pa so glasbene točke prirediteljev *Narodne čitalnice* v Ljubljani in tudi drugih društev določale dane izvajalske zmožnosti, zato obsežnih in zahtevnih skladb niti ni bilo mogoče izvesti na njihovih dogodkih. Repertoarja *Glasbene matice* in *Slovenske filharmonije* pa sta zaradi njune povezave z narodnim gibanjem dajala prednost kompozicijam slovanskih oz. slovenskih skladateljev.

Filharmonična družba in pozneje tudi drugi prireditelji glasbenih dogodkov so imeli za svoje koncerte na voljo velik nabor iz evropske zakladnice glasbe; zlasti na začetku 19. stoletja je bil bližnji Dunaj pravo žarišče simfonične ustvarjalnosti, zato velike potrebe po tem, da bi lokalni glasbeniki pisali nove kompozicije, pravzaprav ni bilo. V prvi polovici stoletja so bili nosilci glasbenega življenja predvsem priseljeni glasbeniki, ki so ustvarjali lastne kompozicije predvsem zato, ker so se želeli predstaviti in uveljaviti v novem okolju. V drugi polovici 19. stoletja pa je vzpon narodnega gibanja med slovenskimi skladatelji vzbudil željo po izoblikovanju slovenske glasbe in lokalna ustvarjalnost se je povečala.

14.1 ZAČETKI SIMFONIČNE USTVARJALNOSTI NA SLOVENSKEM

Ob koncu 18. stoletja je bilo v provincialnem okolju malo možnosti za redno orkestralno poustvarjalnost, saj je bilo zelo težko zagotoviti izvajalske moči. Orkestralna dela so bila del glasbene kulture bogatih aristokratskih družin, ki so lahko financirale večjo zasedbo instrumentalistov, vendar je bila samostojna kapela privilegij le najbogatejših družin. Ohranjeno notno gradivo kaže, da so tudi nekatere plemiške družine na Slovenskem gojile orkestralno glasbo.¹ Poleg aristokratskega mecenstva so simfonično produkcijo skozi 18. stoletje do

jožefinskih reform močno spodbujali tudi samostani. Posamezne uverture, simfonije in orkestralni vložki so bili vpeti tudi v gledališke predstave; drugih možnosti za orkestralno produkcijo do ustanovitve *Filharmonične družbe* leta 1794 po vsej verjetnosti ni bilo.

Filharmonična družba se je razvila iz godalnega kvarteta štirih ljubljanskih meščanov, ki so k sodelovanju povabili druge glasbenike in ljubitelje glasbe. Družba je za svoje člane prirejala enkrat tedensko akademije, ki so že od ustanovitve vsebinsko sledile evropskim smernicam.² Vsebovale so zvrstno raznolike točke, med katerimi pa so pomemben delež predstavljale prav orkestralne skladbe. V ohranjenem katalogu muzikalij družbe iz leta 1804 predstavljajo orkestralna dela več kot dve tretjini vseh del.³ Med njimi prevladujejo simfonije in uverture, navedenih je tudi nekaj koncertantnih simfonij in solističnih koncertov. Družba je pridobila simfonije Josepha Haydna (kar 35!), Carla Dittersa von Dittersdorfa, Vojtěcha Matyáša Jírovca (1763–1850), Wolfganga Amadeusa Mozarta, Ignaca Josepha Pleyela, Paula Wranitzkyja in Ludwiga van Beethovna. Redno so bile na sporedu uverture iz najbolj priljubljenih oper, predvsem italijanskih mojstrov (Luigi Cherubini, Domenico Cimarosa, Antonio Salieri). Našteta dela kažejo, da je orkester *Filharmonične družbe* od ustanovitve izvajal najzahtevnejša orkestrska dela in da so bili njeni člani, tako izvajalci kot poslušalci, pravi poznavalci glasbe.

Filharmonična družba je spodbudila k ustvarjanju tudi lokalne glasbenike. V omenjenem katalogu je namreč navedenih nekaj del Františka Josefa Benedikta Dusíka (1765–po 1817), ki je v Ljubljano prišel leta 1790 in se zaposlil v ljubljanski škofovski kapeli, sprva kot violinist, nato kot organist. Kmalu po ustanovitvi družbe je postal njen član in ji med drugim podaril tudi pet simfonij, ki v slovenski glasbeni zgodovini zavzemajo pomembno mesto, »saj so pravzaprav priče začetka simfonične tvornosti pri nas.«⁴ Tri simfonije, ki so se do danes ohranile, sledijo tipičnim konvencijam simfonične oblike 18. stoletja. Zanje je značilna periodična gradnja stavka, motivična povezanost tem in melodičnemu razvoju podrejena harmonična struktura.⁵ Dusík je s presledki deloval tudi v Gorici, kjer naj bi že leta 1783 deloval kot kapelnik v Gorici Dusikov rojak Venceslav Wratny (1748–1810).⁶ Tudi Wratny je bil član *Filharmonične družbe* in ji je poklonil *Koncert za lovski rog in orkester v Es-duru*,⁷ ki je danes izgubljen. Na Goriškem je bil očitno deležen mecenske podpore Petra Antona Codellija pl.



Große Academie.

Mit hoher Bewilligung
wird heute den 18. April 1817. von der hier bestehenden
philharmonischen Gesellschaft
zur Unterstützung der am 16. dieses auf der
uncern Pollana durch Feuer Verunglückten
in dem Saale der philharmonischen Gesellschaft
eine
musikalische Academie
gegeben werden.

Vorkommende Stücke.

- 1) Große Symphonie von Beethoven, 3 Stücke.
- 2) Trio für das Pianoforte mit Violin und Violonzell, Begleitung von Stronweg.
- 3) Vocal-Duetto mit ganzer Orchesterbegleitung für 2 Soprane v. Farinelli.
- 4) Das letzte Stück obiger Symphonie.
- 5) Violonzell-Concert von Muzsberger mit ganzer Orchester, Begleitung.
- 6) Bass-Arie aus Mozarts Zauberflöte.
- 7) Overture aus Sargines von Paer.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Eintrittspreis 20 kr. ohne jedoch der Wohlthätigkeit
Schranken setzen zu wollen.

Schnelle Hilfe wirkt doppelt, und schon so oft wiederholte Beweise
des Edelmuths von Laibachs biederen Mitbürgern bürgen für den glücklichen
Erfolg dieser der bedrängten Menschheit geweihten Unternehmung.

SLIKA 14.1 Spored Filharmonične družbe za koncert dne 18. 4. 1817 (dlib).

Fahrenfeld-Sterngreif, stolnega prošta v Gorici, kateremu je posvetil delo z naslovom *Simfonija po ariji iz farse Zelinda in Lindoro*.⁸ Gre za kratko enostavčno delo, ki spominja na rossinijevski tip uverture.⁹

Začetni zagon *Filharmonične družbe* je kmalu usahnil, saj je v času Ilirskih provinc (1809–1814) družba prenehala z delovanjem. Ob ponovno vzpostavljenem miru pa je zopet uspešno prirejala akademije. Dobršen del sporedov, ohranjenih od leta 1816 dalje, sestavljajo uverture in simfonije. Poleg del Mozarta, Haydna in Beethovna so na sporedih še simfonije Ferdinanda Riesa (1784–1838) ter bratrancev Andreasa Jakoba Romberga (1767–1821) in Bernharda Heinricha Romberga (1767–1841). Zelo pogosto so izvajali tudi uverture Heinricha Eduarda barona pl. Lannoya (1787–1853), ki je deloval v bližnjem Gradcu. Iz tega obdobja je *Simfonija v Es-duru*¹⁰ domačina Leopolda Ferdinanda Schwerdta (1773–1854). Schwerdt je v Ljubljano prišel leta 1806 in kot vsestranski glasbenik zasedal več delovnih mest. Deloval je kot organist, pevec in učitelj, znan pa je bil predvsem kot dober violončelist. *Simfonijo v Es-duru* je najverjetneje napisal med letoma 1810 in 1820.¹¹ Skladba sledi ustaljeni štiristavčni ciklični formi in je tipično klasicistična ter mestoma spominja na dela Josepha Haydna.¹² Stilno je simfoniji podobna skladba *Velika serenada*.¹³ Schwerdt se je sicer bolj posvečal cerkveni glasbi, med koncertnimi sporedi družbe iz leta 1845 pa kljub temu zasledimo še njegov *Concertino za angleški rog s spremljavo orkestra*.¹⁴

Na sporedih družbe so bila poleg simfonij in uvertur pogosta tudi solistična dela z orkestrsko spremljavo. Ravno ta zvrst prevladuje med skladbami, ki so jih ustvarjali lokalni glasbeniki, saj so jih večinoma sami tudi izvajali. Med njimi tako omenimo skladbi *Variacije za oboo in violončelo s spremljavo orkestra*¹⁵ Antona Höllerja (okoli 1760–1826), oboista in vodjo glasbene kapele stolnice, ter *Fantazija za flavto s spremljavo orkestra*¹⁶ flautista Josepha Bosizia. Med tuji glasbeniki je bilo največ violinistov. Med njimi je za napredek ljubljanskega glasbenega življenja najbolj zaslužen Josef Beneš (1795–1873), ki je v Ljubljani deloval od 1822 do 1828. V tem času je poučeval violino, vodil družbeni orkester, nastopal kot solist ter se mnogokrat predstavil tudi kot skladatelj. Ustvarjal je predvsem dela za violino (s spremljavo različnih zasedb).¹⁷ Beneševa dela razkrivajo, da je presegal meje dilentatizma, saj so njegova dela zastavljena zelo virtuožno.¹⁸ Najverjetneje je kakšno delo, ki ga je tukaj izvajal, nastalo v času bivanja v Ljubljani.¹⁹ Kritiki so mu bili zelo naklonjeni, hvalili so njegovo igranje ter ga

označili za spretnega skladatelja.²⁰ Njegovo priljubljenost potrjuje dejstvo, da je bil najbolj pogosto izvajan lokalni skladatelj. Njegova dela je družba ohranila na sporedih tudi po tem, ko je zapustil Ljubljano. Benešu gre zahvala, da so tukajšnji poslušalci slišali tudi »velike Beethovnovne simfonije«.²¹

Podobno kot Beneš so se občinstvu predstavili še violinisti Eduard Jaëll (1793–1849), Franz Knoll in Carl Till. Dunajski violinist Eduard Jaëll je v Ljubljani nastopal med letoma 1821 in 1830.²² Bil je prvi violinist in dirigent orkestra ljubljanske *Filharmonične družbe* ter dirigent *Stanovskega gledališča* (*Ständisches Theater*).²³ Aktiven je bil tudi v Trstu. Na sporedih *Filharmonične družbe* najdemo med drugim njegovi deli *Adagio in poloneza za violino s spremljavo orkestra*²⁴ in priljubljene *Velike koncertne variacije na temo Bellinijeve opere Il pirata za violino s spremljavo orkestra*.²⁵

Franz Knoll je leta 1842 *Filharmonični družbi* posvetil *Koncert za dve violini in orkester*.²⁶ Skladba je tipično zgodnjromantično delo, v katerem si solistična parta izmenjujeta virtuosne odseke.²⁷ Družba je izvajala še njegovo delo *Introdukcija in variacije za violino s spremljavo orkestra*.²⁸ Carl Till pa je morda skladbo *Variacije za violino s spremljavo orkestra*²⁹ napisal prav v Ljubljani.³⁰ Kot skladatelj se je predstavil tudi družbin član Franz Schubert, bančni uradnik, s skladbama *Variacije za violino s spremljavo orkestra*³¹ in *Koncertantni potpuri za klavir in violino s spremljavo orkestra*.³²

Poleg skladb za solo instrument z orkestrsko spremljavo je lokalne glasbenike pritegnila le še koncertna uvertura, ki je bila zelo priljubljena v prvi polovici 19. stoletja. Iz tega obdobja datirajo *Velika uvertura*³³ Wilhelma Eberla, kapelnika *Stanovskega gledališča*, *Uvertura v F-duru*³⁴ uradnika Augustina Jezbera in *Koncertantna uvertura* češkega priseljenca Josefa Mikša (1778–1866). Glasbeniki so v želji po pridobitvi boljše službene pozicije pogosto migrirali. Jurij Mihevc (1805–1882) je tako po končani gimnaziji odšel na Dunaj in z Ljubljano stikov, ki bi vplivali na tukajšnje glasbeno življenje, ni ohranil.³⁵ Mihevc je bil večinsko še klasicistično usmerjen skladatelj.³⁶ Leta 1836 je v Ljubljani priredil dva koncerta, na katerem so izvajali tudi nekaj njegovih orkestralnih del.³⁷

Repertoar *Filharmonične družbe* je bil precej odvisen od preferenc direktorjev orkestra družbe in od glasbenega okusa samih članov. Po Beneševem odhodu so simfonije za dve desetletji izginile s sporedov, povsem so jih nadomestile uverture in instrumentalne točke iz oper modernih italijanskih skladateljev. Slednje

je treba pripisati predvsem zahtevam občinstva in tudi nekaterih glasbenikov, ki so se bolj kot ob simfonijah »navduševali ob arioznosti italijanske operne in njej sorodne glasbe«. ³⁸ Takšna programska politika je sprožila notranja trenja v družbi, zaradi katerih je marsikateri glasbenik izstopil iz orkestra. ³⁹ Na sporedih pa so se še nadalje pojavljale posamične skladbe vsestranskih glasbenikov, predvsem tujcev, ki so se v prestolnici Kranjske ustavili za nekaj let. Med njimi je bil Johann Nepomuk Köck, član gledališkega orkestra, katerega skladbo *Uvertura* ⁴⁰ je *Filharmonična družba* izvajala leta 1847. ⁴¹ Alfred Khom (1825–1893) je v Ljubljano prišel leta 1848 in prevzel vodstvo moškega pevskega zbora *Filharmonične družbe*. V letih 1850–1852 se je na sporedih družbe zvrstilo precej njegovih skladb, med drugim tudi dve simfoniji in uverture. Skladbe so verjetno nastale pred prihodom v kranjsko prestolnico, najverjetneje pa je vsaj *Fest-Ouverture (Praznična uvertura)*, ⁴² ki je bila izvedena na koncertu *Filharmonične družbe* leta 1857, nastala v času njegovega bivanja v Ljubljani.

Po vzoru *Filharmonične družbe* so glasbena združenja pričeli ustanavljati tudi v drugih mestih, za katera pa žal okoliščine še niso bile pripravljene in so kmalu prenehala z delovanjem. V Celju so poskusi organiziranega glasbenega društva segali že v leto 1801, vendar so bili brez dolgoročnega uspeha. ⁴³ Leta 1836 so društvo zopet oživel, vendar je zaradi pomanjkanja sodelujočih delovalo manj kot eno leto. ⁴⁴ Tudi v Mariboru so že leta 1793 ustanovili *Diletantsko društvo (Dilettantenverein)*, leta 1825 pa *Filharmonično družbo (Philharmonischer Verein)*. Društvo je šele z letom 1841 začelo prirejati koncerte. Prizadevalo si je za kakovosten sodobni program po vzoru podobnih društev, zahtevnejših del pa vendarle niso mogli izvajati. Od orkestralnih del so tako izvajali skoraj le uverture: Mozarta, Beethovna, Louisa Spohra, Gaspara Spontinija, Antona Emila Titla in Françoisa Adriena Boieldieuja. ⁴⁵

Poleg Ljubljane je bilo pomembnejše glasbeno središče bogato pristaniško mesto Trst. V *Plemiškem kazinu sv. Petra (Casino nobile San Pietro)*, so prirejali tedenske akademije, na katerih so od leta 1788 izvajali tudi dela Haydna, Pleyela, Dittersdorfa in Luigija Borghija (1745–ok. 1806). ⁴⁶ Tedenske akademije so pozneje prestavili v *Gabinetto di Minerva* (1810) in nato v *Gledališče Mauroner (Teatro Mauroner)*. ⁴⁷ Od 1820 so med dramami v gledališču izvajali orkestralno glasbo, ki so jo glasbeniki iz kroga gledališkega orkestra ustvarjali prav v ta namen, s čimer je nastal unikaten repertoar, značilen za Trst. ⁴⁸ Leta

1829 je bilo v Trstu ustanovljeno *Filharmonično-dramatično društvo* (*Società filarmonico-drammatica*).

Bogato glasbeno življenje je bilo prisotno tudi v Gorici. O tem priča že prej omenjeno delovanje skladateljev Dusíka in Wratnyja. Dusík je leta 1814 priredil samostojen koncert, na katerem so poleg Haydnove *Simfonije št. 94* izvajali tudi njegova orkestralna dela.⁴⁹ Ohranjena je obširna zbirka muzikalij različnih plemiških družin na Goriškem, ki dokazuje, da so ob koncu 18. stoletja Goričani poslušali najbolj popularna simfonična dela. Precej je namreč simfonij Pleyela in Jírovca, ki sta bila v svojem času izjemno znana skladatelja, ohranjeni sta tudi 1. in 3. simfonija Beethovna ter simfonije Otta Carla Erdmanna pl. Kospotha (1753–1817), Františka Krommerja (1759–1831) in Johanna Baptista Scheidermayra (1779–1840). Značilnosti simfonij kažejo, da so bile poslušalcem ljubše simfonije, ki so izkazovale liričnost in so bile tako hitreje všečne, hkrati pa za izvedbo niso bile prezahtevne. Morda sta ravno zato ohranjeni le dve simfoniji Haydna in nobena Mozartova. V arhivu poznejših klasicističnih simfoničnih del ne najdemo, pa tudi preostali viri navajajo le izvedbe Mozartovih uvertur in nedoločne Beethovnovе uverture v 20. letih 19. stoletja.⁵⁰ Pozneje se je, tako kot pri ljubljanskih poslušalcih, tudi tukaj zanimanje usmerilo v italijansko operno glasbo.⁵¹

14.2 NOVE MOŽNOSTI PO LETU 1848

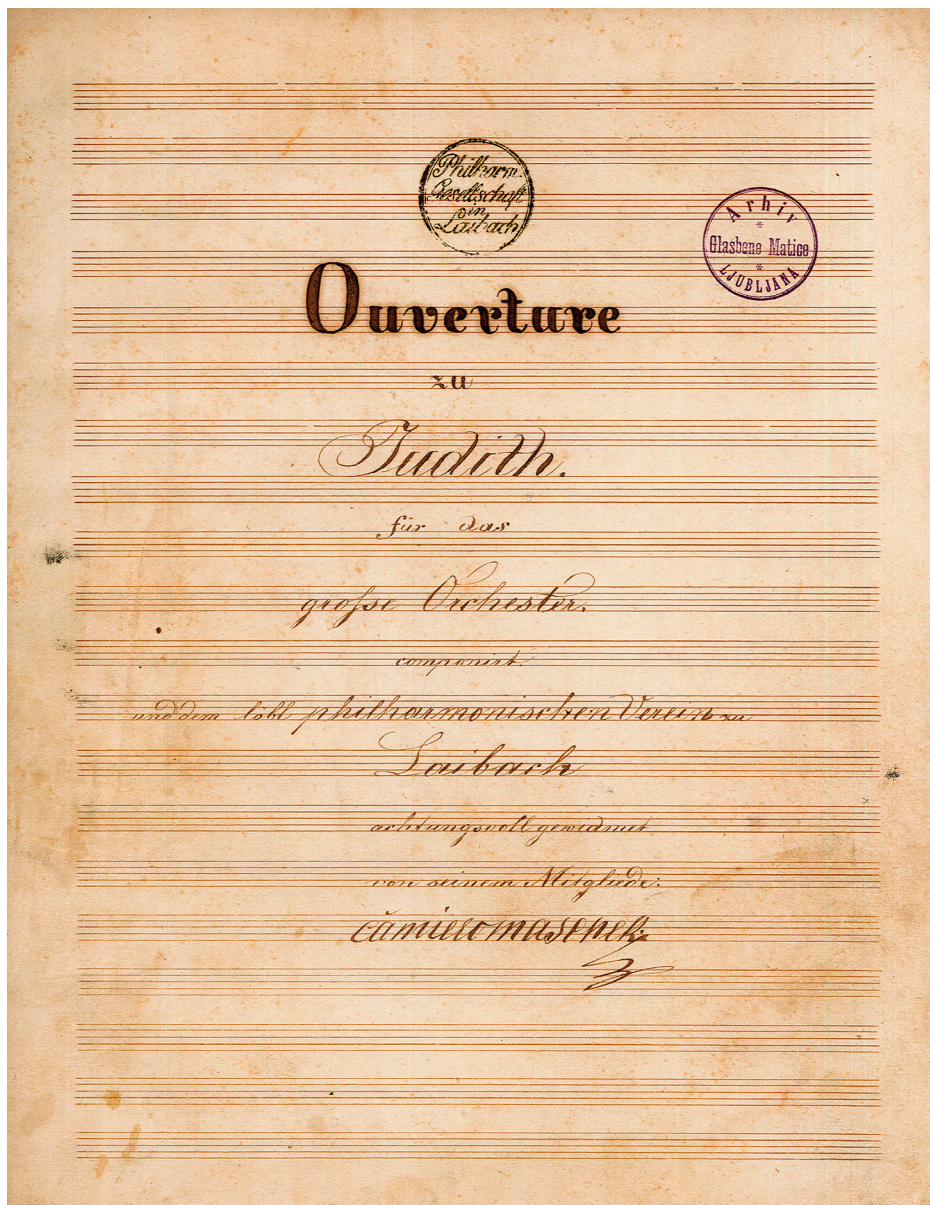
Leta 1848 je na Dunaju izbruhnila revolucija in po zgledu drugih narodov so tudi slovenski izobraženci pričeli oblikovati svoje narodnopolitične zahteve v programu Zedinjene Slovenije. Čeprav program ni bil uspešen in je bila revolucija hitro zatrta, je sprožil val narodnega gibanja, ki je v prihodnjih desetletjih znatno vplival na preoblikovanje slovenske kulture in glasbenega življenja. Narodno gibanje je sprva temeljilo na kulturnih in čitalniških združenjih, ki so promovirala napredek književnosti in spodbujala petje v slovenskem jeziku.

Že v revolucionarnem letu je bilo v Ljubljani ustanovljeno *Slovensko društvo*, ki je organiziralo bésede, prireditve z govori, deklamacijami in glasbenimi točkami. V ospredju programov je bila najpogosteje prav glasba, predvsem vokalna. Orkestralne skladbe so bile redko na programih, izvajali pa so jih člani gledališkega orkestra ali orkestra *Filharmonične družbe*.⁵² Že prvo slovensko društvo je

skladatelje kljub temu spodbudilo tudi k ustvarjanju instrumentalnih skladb. Na drugi béseidi so tako že izvajali skladbo *Potpourri nach slovenischen Weisen (Slovenen Potpouri; Potpuri po slovenskih napevih)*⁵³ Gašparja Maška, dve leti pozneje pa so izvajali še njegovo *Četvorko (Quadrille)*.⁵⁴ Gašpar Mašek (1794–1873) je bil eden od mnogih čeških glasbenikov, ki so si v Ljubljani našli (stalen ali začasen) dom. V Ljubljano je prišel oktobra 1820 in sprva prevzel mesto kapelnika v *Stanovskem gledališču*. Mnoge njegove orkestralne skladbe izkazujejo njegovo naklonjenost slovanskemu gibanju, saj v njih obdeluje slovenske in slovanske motive.⁵⁵ Namenjene so bile izvedbi na bésedah ali med gledališkimi predstavami. Maškova ustvarjalnost sicer ni segla čez meje klasicističnega sloga, njegove orkestrske skladbe pa so vendarle tehnično presegle dela lokalnih vrstnikov.⁵⁶

Sodelovanje med *Slovenskim društvom* in *Filharmonično družbo* kaže, da narodno gibanje še precej let ni netilo trenj in da so društva delovala v sožitju. Ob začetku marčne revolucije je tudi *Filharmonična družba* na svoje sporede umestila slovenske skladbe. Med drugim so izvajali uverturo k spevoigri *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (1818–1871).⁵⁷ Leta 1851 je postal predsednik *Filharmonične družbe* Henrik Costa, ki je s kompromisom, da se na vsakem koncertu izvede eno klasično skladbo in eno skladbo po okusu občinstva,⁵⁸ uspel vrniti na repertoar tehtnejša simfonična dela. Med slednjimi so prevladovale simfonije Beethovna, Mozarta in Haydna, ki so se vendarle izvajale fragmentarno (le posamezni stavki). Costovo poslanstvo je nadaljeval zlasti Anton Nedvčd (1828–1896) (vodja orkestra od 1858 do 1883), ki je bil zaslužen za bogatenje sporedov s simfonijami Felixa Mendelssohna Bartholdyja (1809–1847) in Franza Schuberta (1797–1828), številnimi instrumentalnimi koncerti in pozneje z deli Roberta Schumanna (1810–1856) ter instrumentalnimi izseki iz del Richarda Wagnerja (1813–1883).⁵⁹

Filharmonična družba je skozi celotno obdobje obdržala vodilno vlogo v glasbenem življenju Ljubljane, saj možnosti za nastanek konkurenčnega sestava ni bilo. Nove izvajalske možnosti je ponudila le leta 1848 ustanovljena godba narodne straže, ki je bila sestavljena iz pihal, trobil in tolkal.⁶⁰ Godba je igrala na prostem, predvsem lahkotnejše zvrsti, polke, mazurke, koračnice, pa tudi uverture in priredbe arij. K ustvarjanju je spodbudila tudi lokalne skladatelje; predvsem Kamilo Mašek (1831–1859), sin Gašparja Maška, jim je posvetil mnogo skladb.⁶¹ Kamilo Mašek se je glasbe sprva učil pri očetu, pozneje je obiskoval javno glasbeno šolo in leta 1850 odšel na Dunaj, kjer se je dve leti izpopolnjeval v kompoziciji



SLIKA 14.2 Kamilo Mašek, Uvertura k *Judith*, prva stran rokopisa (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

in solo petju. Na Dunaju je pridobil znanje in širil svoje glasbeno obzorje, kar lahko slišimo v dramatično zastavljeni skladbi *Uvertura k Judith*⁶² za veliki orkester (nastala pred 30. 4. 1852). S pestro instrumentacijo, izrazito kontrastnim melodičnim gradivom in mestoma napeto harmonijo se je Mašek uspel oddaljiti od klasicističnega glasbenega jezika in približati romantični ekspresivnosti. Žal je njegovo nadaljnje ustvarjanje prekinila prezgodnja smrt. Umrli je star komaj 28 let.

V 60. letih je slovensko kulturno gibanje dobilo močnejši zagon z ustanavljanjem čitalnic. *Narodna čitalnica* v Ljubljani, ustanovljena novembra 1861, je nadaljevala poslanstvo *Slovenskega društva* s prirejanjem básed, plesov in uprizorjanjem iger. Tudi čitalniške básede so bile bogate z glasbenimi točkami, med katerimi so še vedno prevladovale zborovske skladbe in samospevi. *Narodni čitalnici* je na básedah največkrat pomagala vojaška godba, sodelovali so tudi člani gledališkega orkestra, nekaj sezon pa je s presledki deloval tudi čitalniški orkester. »Domači« orkester je nastal iz članov zbora in je štel dvanajst godalcev. Večina glasbenih točk, ki jih je izvajala godba oz. orkester, je pripadala lahkotnejšim zvrstem. Največkrat so igrali popularne valčke, mazurke, polke in potpurije. Poleg tega so izvajali tudi posamezne instrumentalne točke iz oper ter redkeje še kakšna (ne prezahtevna) dela slovanskih skladateljev. Med najpopularnejšimi je bila *Slovanska uvertura* Antona Emila Titla (1809–1882). Tehtnejših simfoničnih del iz evropske zakladnice ni bilo moč izvajati, saj niso imeli rednega sestava, ki bi lahko napredoval in gradil repertoar, poleg tega so se morali prilagoditi tudi okusu glasbeno neizobraženega poslušalstva, ki je bilo željno lahkotnih skladb.

Na básedah so izvajali tudi dela slovenskih skladateljev, ki so bila prav tako lahkotnega značaja. Georg Schantl (v Ljubljani aktiven med letoma 1867 in 1874), kapelnik vojaške godbe, je ustvaril precej skladb za orkester.⁶³ Pogosto so njegove skladbe izvajali na básedah, zagotovo pa je vojaški orkester njegova dela izvajal tudi na drugih nastopih. Gre za lahkotne skladbe, ki so zasnovane kot venček znanih (največkrat ljudskih) melodij. Mnogokrat je bila na sporedu básed tudi uvertura k Vilharjevi spevoigri *Jamska Ivanka* v Schantlovi priredbi za orkester. Podobno, vendar v manjši meri so skladali tudi kapelniki J. Schinzl,⁶⁴ Franz Blaschke,⁶⁵ Kwiatkowsky⁶⁶ ter diletanta Fran Jurkovič in Feliks Stegnar (1842–1915).⁶⁷ Njihova dela so bila vsa lahkotno in enostavno zastavljena, opirali (oz. prirejali) so se na slovanske oz. slovenske napeve. Ta glasba je služila čitalniškemu namenu; izvedba lahkotne in široko dostopne glasbe, ki je

bila posledično brez večje umetniške vrednosti. Ohranjeni Stegnarjevi skladbi⁶⁸ *Pustne cvetke* in *Le hitro k ljubici* naj sodita kot primer: gre za dve kratki skladbi, kjer ritmično in melodično enostavno melodijo v višjih instrumentih preostali instrumenti spremljajo z enostavnimi ritmični vzorci, ki se iz takta v takt ponavljajo. Tehtnejših »absolutnih« instrumentalnih skladb v tem času praktično ni zaslediti. Izjema je *Elegija za čelo s spremljevanjem orkestra*⁶⁹ Frana Jakša in *Varijacije na rogu za vojaško godbo* neznanega Emeršiča.⁷⁰

Kmalu je postalo očitno, da potrebujejo Slovenci lastno organizacijo, ki se bo posvečala le izvajanju glasbenih del. To vlogo je prevzela *Glasbena matica*, ustanovljena leta 1872, ki je koncerte pričela prirejati šele z letom 1888. Na koncertih so zopet prevladovale zborovske točke in samospevi, vendar so bile pogoste tudi uverture in krajše orkestralne skladbe priljubljenih evropskih romantikov ter občasno kakšna simfonija.⁷¹ Zahtevnejšega repertoarja *Glasbena matica* ni mogla graditi, saj je morala prav tako iskati izvajalske moči pri vojaških orkestrih, katerim so se pridružili instrumentalisti *Glasbene matice*. Vojaški orkester pa je bil nepogrešljiv tudi pri uprizarjanju predstav slovenskega in nemškega gledališča, njegovo pomoč pa je potrebovala tudi *Filharmonična družba* na svojih koncertih.⁷² Tako veliko povpraševanje po sodelovanju na najrazličnejših prireditvah je presegalo zmožnosti vojaškega orkestra. Iz tega razloga se je pojavila nujna potreba po ustanovitvi »civilnega, koncertnega in gledališkega orkestra.«⁷³ Sprva je *Glasbena matica* želela, da bi novi orkester deloval pod njenim okriljem, vendar je nazadnje zaživel kot samostojna institucija.⁷⁴ Leta 1908 je bila tako ustanovljena *Slovenska filharmonija*. Orkester je ob ustanovitvi prevzel češki dirigent Václav Talich (1883–1961), ki je požel odobravanje kritikov že po prvem koncertu, tako zaradi programske izbire (izvedba simfoničnih delih) kot njegove izvrstne interpretacije; pohvaljena je bila tudi orkestrska igra.⁷⁵ Kritike koncertov *Slovenske filharmonije* so načeloma izpostavljale le eno negativno plat koncertov in sicer (pre)maloštevilno poslušalstvo. *Filharmonična družba* je imela namreč zvesto poslušalstvo, slovensko občinstvo pa je rajši kot koncerte s simfonično glasbo, s katero pravzaprav niti ni bilo seznanjeno, izbralo plesne in banketne večere.⁷⁶

Programi *Glasbene matice* in *Slovenske filharmonije* izkazujejo očitno prednost skladbam slovanskih skladateljev, med katerimi je treba izpostaviti Antonína Dvořáka. Najpogosteje so namreč zvenele prav njegove simfonične

pesnitve in posamezni *Slovanski plesi*. Pogosto sta bila na sporedu tudi Bedřich Smetana in Mihail Ivanovič Glinka. Simpatizerstvo s slovanskimi skladatelji je bila logična posledica občutka enotnosti zaradi skupnih slovanskih korenin, še posebej pa podobnega podrejenega položaja češkega naroda pod avstrijsko oblastjo in izrazite nacionalne konotacije češke glasbe v drugi polovici stoletja. Zapisi s koncertov pričajo, da so imeli tudi poslušalci najraje Dvořákovo glasbo.⁷⁷

Glasbena matica je skušala spodbuditi tudi domačo ustvarjalnost. V prvem desetletju ji je to uspevalo le na področju vokalne glasbe in dejstvo, da slovenskih orkestralnih skladb na njenih sporedih praktično ni bilo, je bilo deležno marsikaterere kritike. To vrzel je uspešno zapolnila *Slovenska filharmonija* z izvedbami skladb *Adagio*, *Andante* in *Capriccio* Antona Lajovca (1878–1960), *Scherzo* Stanka Premrla (1880–1965) ter *Jugoslovanska balada* in *Jugoslovanska rapsodija* Frana Gerbiča (1840–1917). Po Talichovem odhodu leta 1912 je orkester zaradi trenj z zborom in *Deželnim gledališčem (Landschaftlichetheater)* propadel.⁷⁸ Med 1. svetovno vojno je *Glasbena matica* koncerte še prirejala, vendar orkestra zaradi izredno težkih razmer ni bilo mogoče oživeti.

Filharmonično družbo je žalostni konec pričakal po koncu vojne. Ta je bil morda še bridkejši, saj je vse do vojne delovala izjemno uspešno. Leta 1883 je vodstvo orkestra prevzel Josef Zöhrer (1841–1916), ki je poskrbel, da so izvajali sodobna simfonična dela Richarda Straussa, Franza Liszta, Johannes Brahmsa in Antona Brucknerja. Primož Kuret je Zöhrerjevo obdobje označil za najbolj uspešno obdobje družbe.⁷⁹ Domačih skladateljev na sporedih skorajda ne zasledimo več. Po Zöhrerju je vodstvo prevzel Hans Gerstner (1851–1939). V sezoni 1913/14 je družbi uspel še zadnji presežek, izvedli so namreč Mahlerjevo 4. *simfonijo*. Vojna pa tudi družbi s stoletno tradicijo ni prizanesla. Še naprej je sicer prirejala koncerte, vendar ji je začasno uspelo sestaviti le godalni orkester. Ob koncu vojne je *Filharmonična družba* prenehala z delovanjem.

14.3 DOPRINOS OSTALIH DRUŠTEV

V drugi polovici 19. stoletja je postajalo glasbeno življenje živahnejše tudi v ostalih mestih. Ustanavljale so se čitalnice, glasbena društva, glasbene šole, salonski orkestri in godbe. V Mariboru je bila leta 1861 ustanovljena *Narodna slovanska*

čitalnica, kateri pa je šele leta 1910 uspelo ustanoviti *Orkestralno društvo*, ki je na besedah izvajalo uverture in odlomke iz priljubljenih oper ter posamezne stavke simfonij.⁸⁰ Za glasbeno življenje je bila, bolj kot čitalnica, pomembna ustanovitev *Filharmonične družbe (Philharmonischer Verein)* leta 1881. Društvo je delovalo po podobnih principih kot *Filharmonična družba* v Ljubljani. Njegovi koncerti so bili strukturirani iz mešanih točk (simfonična, komorna in zborovska dela). Program je bil kakovostno visoko zastavljen.⁸¹ Največkrat so izvajali simfonije Haydna, Mozarta, Beethovna, Schuberta in Mendelssohna Bartoldyja. Uverture, ki so bile najpogosteje na koncertih, so izhajale iz obdobja poznega klasicizma in zgodnje romantike (Beethoven, Gioachino Rossini, Mendelssohn, Robert Schumann in Carl Maria pl. Weber). Pozneje so na sporede umestili še simfonična dela Petra Iljiča Čajkovskega, vedno pogosteje pa so izvajali tudi instrumentalne odlomke (tudi poznih) Wagnerjevih stvaritev. Sodobnejših simfoničnih del niso izvajali. Mariborska *Filharmonična družba* je bila deležna enake usode kot ljubljanska družba, po 1. svetovni vojni je bila ukinjena.

Glasbeno razgiban Maribor je pritegnil precej tujih glasbenikov. Adolf Binder (1845–1901), rojen na Češkem, se je leta 1884 preselil v Maribor, kjer je postal ravnatelj *Filharmonične družbe*.⁸² Kot skladatelj se je mariborskemu občinstvu predstavil s *Simfonijo v F-duru* in dvema koncertnima uverturama.⁸³ Leta 1913 je društveni orkester krstno izvedel tudi uverturo⁸⁴ takratnega direktorja društva Alfreda Klietmanna (1884–1931).⁸⁵ Poleg njiju je deloval še glasbeno visoko izobražen Čeh Emerik Beran (1868–1940), ki je prispel v Maribor leta 1898.⁸⁶ V Mariboru je bilo na sporedih precejšnje število njegovih skladb, ki so bile že izvedene v Brnu.⁸⁷ Kot lahko razberemo iz kritik, vse skladbe niso ugajale; medtem ko je *Legenda št. 1.* za orkester »izzvala pristno in pristrčno odobravanje«, je bila *Legenda št. 2* deležna precej ostre kritike.⁸⁸ Beran je bil talentiran melodik in prav melodična invencija je značilna odlika njegovih skladb.⁸⁹ Njegovo znanje kompozicije je presegalo znanje domačih skladateljev (kompozicijo je študiral pri Leošu Janáčku [1854–1928] na *Orglarski šoli [Varhanická škola]* v Brnu), kar se kaže v bolj prepričljivem glasbenem stavku, ki pa kljub temu kaže pomanjkljivosti v razvoju in izpeljevanju materiala. Zanimivo je, da se je Beran oklepal »romantične govornice« ter se ni podal v oddaljeno in napredno harmonijo, ki se je med tem v tujini že bližala vrhuncu. Po prihodu v Mariboru je ustvaril še pet skladb za orkester, ki so bile v Mariboru pod njegovo taktirko

tudi izvedene.⁹⁰ Z Mariborom je povezano še eno znano skladateljsko ime. Hugo Wolf (1860–1903), sicer rojen v Slovenj Gradcu, se je v Mariboru šolal med letoma 1883 in 1885. V tem času je najverjetneje zasnoval skladbo *Koncert za violino in orkester*, ki se je žal ohranila le v klavirskem izvlečku.⁹¹

V Celju so že z letom 1879 obnovili *Glasbeno društvo (Musikverein)*. Sprva je na koncertih igrala le kapela z lahkotnim programom, kot ga poznamo iz čitalniških sporedov, leta 1880 pa so kapelo okrepili dodatni glasbeniki, kar je omogočilo izvedbo zahtevnejših del.⁹² Na sporedih so kot v Mariboru prevladovali simfonije Haydna, Beethovna, Mozarta in Schuberta ter uverture Rossinija, Mozarta in Charlesa François Gounoda. Pozneje so na sporede vključili tudi dela zrele romantike. Na sporedih so se občasno pojavila tudi dela celjskega dirigenta in skladatelja Antona Rojica (1872–1951). Rojiceva *Simfonična fantazija »Es muss sein« (»Mora biti«)*⁹³ je bila izvedena tudi na koncertu *Filharmonične družbe* v Ljubljani, kjer je navdušila občinstvo in kritike.⁹⁴ Po koncu 1. svetovne vojne je tudi to društvo prenehalo delovati.

Celjska *Narodna čitalnica* je uspela leta 1898 ustanoviti pihalno godbo, ki jo je pozneje podkrepila še z godali, vendar je delovala le šest let.⁹⁵ Njen kapelnik je bil Fran Korun Koželjski (1868–1935). Glasbeniki v godbi so bili amaterski glasbeniki, zato je moral Korun voditi tečaje, na katerih je godbenikom predaval osnove glasbene teorije in praktično znanje na instrumentih.⁹⁶ Korun je tudi sam ustvaril veliko lahkotnih orkestrskih skladb (koračnice, polke, mazurke). Za orkester je prirejal tudi priljubljene pesmi.

Na Ptujju je bilo leta 1787 ustanovljeno *Glasbeno društvo (Musikverein)*. Pod njegovo okrilje je prešla že leta 1855 ustanovljena *Mestna godba*.⁹⁷ Na koncertih so mestno godbo podkrepili učenci glasbene šole društva in glasbeniki sosednjih filharmoničnih društev. Ohranjene muzikalije kažejo, da so največkrat izvajali koračnice, polke, valčke in mazurke; ko so imeli dodatno pomoč, so izvajali tudi uverture in odlomke iz oper.⁹⁸ Bésede *Narodne čitalnice* na Ptujju je vedrila godba s popularnimi lahkotnimi skladbami.

V Gorici je z letom 1900 pričelo delovati slovensko *Pevsko in glasbeno društvo*, kateremu je na koncertih prav tako pomagala vojaška godba. Koncerte je od leta 1902 vodil Čeh Josef Michl, ki je na sporede uvrščal tudi orkestralne skladbe.⁹⁹

V Kamniku je Viktor Parma (1858–1924) leta 1899 ustanovil salonski orkester, ki je pozneje deloval pod okriljem kamniške *Narodne čitalnice*.¹⁰⁰ Parma

resnejših instrumentalnih del ni ustvarjal, za rabe takšnih orkestrrov pa je priložnostno skladal lahkotne skladbe po ljudskih napevih.¹⁰¹ Kamniški salonski orkester je nekaj let vodil tudi Emil Adamič (1877–1936), ki je zanj prav tako priložnostno komponiral.¹⁰²

V Trstu je bilo dejavnih več glasbenih združenj. Med aktivnejšimi je bila *Šentjakobska čitalnica* v Trstu, ki je imela od leta 1904 svoj orkester. Na njenih sporedih so bila pogosta tudi dela slovenskih skladateljev. Med drugim so izvajali skladbe Vasilija Mirka (1884–1962), ki je na tržaškem konservatoriju študiral kompozicijo. Pomembna je bila tudi ustanovitev podružnice *Glasbene matice* leta 1909. Na njenih koncertih je sodeloval vojaški orkester pod vodstvom češkega dirigenta Petra Teplýja (1871–1964), ki je izvajal uverture in krajša simfonična dela predvsem slovanskih skladateljev. V Trstu je nekaj časa deloval tudi skladatelj hrvaškega rodu Josip Mandić (1883–1959).¹⁰³

Glasbena dejavnost v ostalih slovenskih mestih je bila tako odvisna od danih zmogljivosti. V večjih mestih so se ustanavljala združenja po evropskem vzoru, ki so vsa želela obuditi simfonično dejavnost, vendar so jo le težka ohranjala. Skoraj v vseh mestih so delovale godbe, ki so bile marsikje edini izvajalec orkestralne glasbe. Godbe so izvajale lahkotnejša dela; le v Mariboru, Celju in Trstu so poslušalci lahko slišali tudi pomembnejša dela iz evropske (slovanske) glasbene zakladnice. Na sporedih slovenskih združenj (čitalnic) so pogosto izvajali dela slovenskih skladateljev. Predvsem priljubljena je bila uvertura iz opere *Te-harski plemiči* Benjamina Ipavca (1829–1908).

14.4 PRVI SLOVENSKI SIMFONIKI

Iz sporedov čitalnic, *Glasbene matice* in ostalih slovenskih društev je očitno, da so se slovenski skladatelji posvečali predvsem ustvarjanju za vokal. Slednje velja zlasti za skladatelje starejše generacije, med katerimi so orkestralna dela zapustili le Benjamin Ipavec, Anton Foerster (1837–1926) in Davorin Jenko (1835–1914). Benjamin Ipavec je skladbo za godalni orkester *Serenada za orkester na lok*¹⁰⁴ namenil ljubiteljskim glasbenikom, ki so nenazadnje prevladovali na Slovenskem.¹⁰⁵ Skladba, ki je zasnovana v popolnoma klasicističnem jeziku, je tehnično nezahtevna in je edina skladba iz obravnavanega obdobja, ki se je uvrstila v

slovenski glasbeni koncertni kanon. Naslovi orkestralnih del Antona Foersterja izkazujejo skladateljeve praktične »narodoljubne« namene: koračnica za vojaško godbo *Krainer Fest-Marsch*,¹⁰⁶ *Kvodlibet iz čeških narodnih pesem za mali orkester*¹⁰⁷ in *Slovanska suita*.¹⁰⁸ Foersterjevi in Ipavčevi generaciji pripada še Davorin Jenko, ki je že mlad zapustil domovino. Bolj kot na slovensko je njegovo ustvarjanje vplivalo na srbsko glasbo, saj so bile njegove uverture prvi kakovostni primeri srbske instrumentalne glasbe, ki so postale zgled za nadaljnje ustvarjanje.¹⁰⁹

Simfonične stvaritve so intenzivneje nastajale šele v prvih letih 20. stoletja, ko je pričela ustvarjati generacija skladateljev z boljšo glasbeno izobrazbo. K slovenski orkestralni glasbi je tako intenzivneje prispeval šele Fran Gerbič (1840–1917), ki si je znanje pridobil s študijem kompozicije na konservatoriju v Pragi. Njegove prve orkestralne skladbe že z naslovi izkazujejo podporo narodnemu gibanju. V *Jugoslovansko rapsodijo* in *Jugoslovansko balado št. 2*¹¹⁰ je vpeljal enostavno melodiko, ki izhaja iz ljudskih napevov. Obe skladbi sta tudi jasno razdeljeni na posamezne odseke, ki prinašajo ljudsko motiviko. Njegov harmonski jezik je enostaven, zgodnje romantičen, mestoma celo še bolj elementaren. Gerbičeve zgodnje skladbe kažejo tendence »namenske glasbe«. Ravno obratno pa velja za njegovo najpomembnejše delo – *Lovsko simfonijo*,¹¹¹ ki ima prav posebno mesto v slovenski glasbeni zgodovini kot prva slovenska romantična simfonija. Simfonija ima tradicionalno štiristavčno shemo (slovesni prvi stavek, počasni drugi stavek, scherzo in hitri finale). Vsi stavki imajo programske podnaslove, ki jih skladatelj tudi skuša glasbeno ponazoriti: lovski klici v rogovih otvorijo že prvi stavek; drugemu stavku je priključen zbor, ki poje o gozdnih bitjih; tudi v klasicistično zastavljenem scherzu se pojavlja lovska motivika v rogovih; skozi skladbo so prisotni onomatopoetični zvoki. Tudi simfonija je stilno neenotna, saj je glasbeni stavek mestoma popolnoma klasicističen. Kljub temu simfonija kot celota deluje prepričljivo, predvsem zaradi skladateljeve težnje po motivičnem povezovanju stavkov. Izpostaviti je treba, da je simfonija za izvajalce tehnično izredno zahtevna, zato Gerbič zanj najverjetneje ni imel v mislih konkretne izvedbe. S simfonijo je presegel meje povprečnosti in lahkotnosti, ki je skozi stoletje usmerjala slovensko instrumentalno glasbo zaradi načela »uporabno in všečno«. V svojem duhu je bil ambiciozen umetnik (čeprav sama simfonija ne izkazuje naprednih prvin), ki je želel ustvariti tehtno instrumentalno skladbo, ki bo *umetniški presežek*.

14- *Finale.*
Alliegro ma non troppo. ♩ = 116. 135

Fauti I. II.
Ficcolo
Oboi I. II.
Clarinetto I. II.
Clarinetto di Basso
in B.
Fagotti I. II.
Corni I. II. in A.
Corni III. IV. in A.
Trombe I. II. in A.
Trombone I. II.
Trombone III.
Timpani
Tamburo grande
et piatti
Triangolo

Violino I.
Violino II.
Viola
Violoncello
Basso.

Praski izdavařnica
 NY 7
 22 listg.

SLIKA 14.3 Fran Gerbič, *Lovska simfonija*, rkp., prva stran Finala (*Zgodovinski arhiv Ljubljana*, SI ZAL CER/0095 Gerbič Fran, Cerknica, 1853–1964, t. e. 1, p. e. 2).

Bistveno več del so k slovenskemu simfoničnemu repertoarju prispevali skladatelji nekoliko mlajše generacije: Anton Lajovic, Emil Adamič, Stanko Premrl in Vasilij Mirk. Med naštetimi najbolj izstopa ustvarjalnost Antona Lajovca, katero je zagotovo najbolj zaznamovala izkušnja tujine. Lajovic je namreč po gimnaziji odšel na Dunaj, kjer se je poleg študija prava dve leti uril v kontrapunkt in dodatna tri leta v kompoziciji pri Robertu Fuchsu. V času študija so nastala njegova prva dela *Adagio*, *Andante* in *Capriccio*.¹¹² Najbolj izstopajoč pri teh skladbah je skladateljev harmonski jezik, ki je bil za takratne slovenske razmere zelo napreden. Lajovic v skladbe vpeljuje kromatiko, jasni so vplivi francoskega impresionizma ter nemške poznoromantične ustvarjalnosti. Lajovic je bil sicer izjemno talentiran melodik, zmanjkalo pa mu je moči pri zasnovi razvoja glasbenega stavka. Kljub temu njegova dela instrumentacijsko, harmonsko in melodično presegajo vse sočasne slovenske stvaritve. Lajovičev talent in tehnično podkovanost so izpostavile kritike že po prvih izvedbah njegovih del.¹¹³ Skladbi *Andante* in *Scherzo* sta bili tudi s strani občinstva sprejeti z navdušenjem.¹¹⁴ Žal je Lajovic po vrnitvi v domovino skoraj povsem opustil ustvarjanje instrumentalne glasbe ter napisal le še dve skladbi za orkester *Capricce* (1922) in simfonično pesnitev *Pesem jeseni* (1938).

Zgodnje ustvarjanje Emila Adamiča po drugi strani kaže, kako močno je na slovensko glasbeno ustvarjalnost vplivalo okolje, predvsem nuja po skladbah za ljubiteljske izvajalce. Adamič je v tem duhu ustvaril skladbo *Koračnica učiteljskihnikov* za šolski orkester, ki ga je vodil na ljubljanskem učiteljski in nekaj skladb za salonski orkester kamniške *Narodne čitalnice*; pisal in prirejal je preproste skladbe za tamburaški orkester.¹¹⁵ Leta 1909 je bil premeščen v Trst, kjer je eno leto obiskoval tržaški konservatorij. Med študijem je nastala skladba *Preludio di una commedia* za veliki orkester. Med vojno je pet let (1915–1920) preživel v ujetništvu v Taškentu, glavnem mestu Turkestana.¹¹⁶ Kadar je imel možnost, je preučeval lokalno petje in glasbo ter svoja dognanja s pridom uporabil v skladbah *Tri turkestanske (tatarske) ljubavne* in *Tatarska suita*. Slednja je nastala po naročilu prosvetnega komisariata Turkestanske republike. Za skladbi je značilna enostavna gradnja stavka, prežetost s tolkali, orientalska melodika in tatarski napevi. V ujetništvu ni ustvarjal le »turkestanske glasbe«, o čemer priča klasicistična zasnova *Sonatine in modo classico* za solo flavto in godalni orkester iz leta 1917.¹¹⁷ Adamič je pozneje ustvaril še nekaj orkestralnih del, ki so pomembnejša in tehnično boljša.¹¹⁸

Omeniti je treba še dva skladatelja generacije, rojene v 80. letih 19. stoletja. Stanko Premrl se je intenzivneje posvetil tudi orkestrskim delom. Med njegovimi skladbami tukaj omenjamo samo *Scherzo*¹¹⁹ iz leta 1908. Delo krasno povzemajo besede kritika po eni od izvedb: »preprost po svoji sestavi, harmoniji in orkestraciji.«¹²⁰ Tudi skladbe Premrlovega sovrstnika Vasilija Mirka bi lahko označili identično. Za Mirkovo ustvarjanje je značilno vpeljevanje ljudske glasbe.¹²¹ Kot pri prvih Gerbičevih skladbah tudi pri Mirku opazimo, da mu je vpeljevanje narodnih melodij služilo kot opora za strukturiranje forme in glasbenega poteka (*Vidojka*).¹²² Med zgodnjimi deli izstopa velikopotezna skladba *Sinfonska suita*,¹²³ ki prav tako temelji na ljudskih motivih. Za slovenske razmere obsežno petstavčno delo kaže, da je tudi Mirk stremel k ustvarjanju tehtnejšega dela, kjer pa žal glasbeni material ostane ujet v zanki ponavljanja brez pravega razvoja, kar kaže na širšo problematiko. Večjih form iz tega časa ni, ker tudi sami skladatelji niso bili pripravljene nanje.

14.5 SLOVENSKA USTVARJALNOST V EVROPSKEM KONTEKSTU

Slovenski prostor je v 19. stoletje vstopil pripravljen na dobo velikih simfoničnih stvaritev. Simfonije Dusíka in Schwerdta dokazujejo, da so lokalni glasbeniki lahko v času, ko se je simfonija znašla v kriznem obdobju celo na Dunaju,¹²⁴ tukaj ustvarjali simfonična dela. Isto dobo zaznamuje delo tujih glasbenikov, ki so zapolnili vse pomembnejše funkcije, saj so slednje zahtevale višje znanje, kot ga je bilo v slovenskem prostoru moč pridobiti. Najpogosteje so se na koncertnih sporedih vrstila dela za solistični instrument z orkestralno spremljavo, ki so bila priljubljena tudi drugod po Evropi.

Z ustanavljanjem društev in pozneje čitalnic se je pričela doba ustvarjanja lahkotnih in množici dostopnih skladb, ki jih je po eni strani zahtevala publika in po drugi strani nestalni amaterski glasbeni sestavi. Zaradi vedno večjega občutka narodne pripadnosti so skladatelji v instrumentalna dela vpeljevali slovansko in slovensko motiviko. Vendar nacionalni vzgib v glasbi ni bil edinstven za naš prostor, bil pa je zagotovo najbolj nujno potreben, kajti ljudska melodika je služila ne samo kot motivična in materialna osnova, pač pa je slovenskim skladateljem ponujala tudi formalno strukturo. Obravnavano obdobje

je zato prineslo vrsto orkestralnih skladb s skorajda unikatnim zvenom, ki je za evropskimi deli, milo rečeno, zaostajal. Vendar primerjava z razvojem, ki ga je evropska glasba dosegla v času tega stoletja, ne bi bila smiselna, saj je vendarle treba dosežke kulture vedno vrednotiti z mislijo na dane okoliščine. Iz obravnavnega obdobja je zato treba izpostaviti vsaj mladostne umetniške stvaritve Lajovca in Gerbičev pozni opus. Iz tega sledi, da je 19. stoletje Slovincem kljub vsemu prineslo dosežke tudi na področju orkestralne glasbe, med katerimi pa žal ni presežkov.

OPOMBE

- 1 V nadaljevanju prispevka je izpostavljen le fond, ki ga hrani *Archivio di stato* v Gorici in je bil prej last več plemiških družin. Ostali ohranjeni plemiški zbirki, t. i. Ptujška zbirka in zbirka muzikalij grofa Ignaza Attemsa, ki ga danes hrani *Pokrajinski muzej Maribor*, vsebujeta starejša dela.
- 2 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 194–197.
- 3 *Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauch für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft N^o 1* (Ljubljana, 1804), rkp. Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 4 Matjaž Barbo, »Simfonije F. J. B. Dusíka med retoričnim modelom, tonalitetnim ogrodjem in tematsko invencijo,« v: *Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2006), 82.
- 5 Nav. delo, 83–86. Marija Bergamo, »Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriterij slogovne opredelitve in vrednostne sodbe,« *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 39.
- 6 Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* (Ljubljana: Mladinska knjiga 1970), 133.
- 7 Gl. *Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach zum Gebrauch für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft N^o 1*.
- 8 Hrani *Archivio di stato* v Gorici.
- 9 Höfler, *Tokovi glasbene kulture*, 142–143.
- 10 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 11 Andrej Rijavec, »Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta,« *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 63.
- 12 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 280.
- 13 Nav. delo, 282. Skladbo hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 14 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 11. april 1845.
- 15 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 26. junij 1818.

- 16 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 27. maj 1831.
- 17 Gl. seznam Beneševih skladb v Maruša Zupančič, »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011).
- 18 Zupančič, »Razvoj violinizma«, 258.
- 19 Nav. delo, 259.
- 20 Gl. »Tonkunst,« *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen*, 14. april 1820, 58; P., »Kunst-Notitzen 1.,« *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen*, 9. marec 1821, 38.
- 21 »Ueber die musikalischen Leistungen des Hrn. Benesch,« *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen*, 15. november 1828, 184. Iz ohranjenih sporedov je razvidno, da so v tem času izvajali 6. in 7. simfonijo.
- 22 Zupančič, »Razvoj violinizma«, 230.
- 23 Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična Družba, 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova Revija, 2006), 41. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 2, 171.
- 24 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 21. november 1823.
- 25 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 12. avgust 1840.
- 26 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 27 Zupančič, »Razvoj violinizma«, 259.
- 28 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 1. oktober 1830.
- 29 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 21. marec 1834.
- 30 Zupančič, »Razvoj violinizma«, 259.
- 31 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 18. marec [1822].
- 32 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 14. januar 1824.
- 33 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 34 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 35 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 2, 272.
- 36 Nav. delo.
- 37 Koncertni spored Mihevčevega koncerta v Ljubljani, 14. oktober 1836.
- 38 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 3 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 122–123.
- 39 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 2, 327.
- 40 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 15. oktober 1847.
- 41 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 129.
- 42 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 2. januar 1857.
- 43 Roman Drofenik, »Delo Celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju v letih 1861–1914« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 1988), 7.
- 44 Nav. delo.
- 45 Gl. Katarina Kraševac, »Glasbeno življenje v Mariboru v 19. stoletju do ustanovitve slovanske čitalnice leta 1861« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 2004), 18–34.

- 46 Ivano Cavallini, »Aspetti e tendenze del Classicismo a Trieste,« v: *Off-Mozart: Glazbena kultura i mali majstori srednje Europe 1750–1820*, ur. Vjera Katalnić (Zagreb: Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti [Razred za Glazbenu Umjetnost i Muzikologiju], 1995), 183.
- 47 Ivano Cavallini, »Trieste,« v: *Grove Music Online*. 2001; Dostop 28 jun. 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028365>.
- 48 Margherita Canale De Grassi, »Esecuzioni di musica strumentale al Teatro di Trieste negli anni Venti dell'Ottocento,« v: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo Da Col (Bologna: Arnaldo Forni, 2001), 277–279.
- 49 Alessandro Arbo, »Dusík, Wrattni e la ricezione del Klassik musicale centroeuropeo a Gorizia nei primi decenni dell'Ottocento,« v: *Itinerari del Classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992), 44.
- 50 Alessadro Arbo, *Musicisti di frontiera: Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento* (Gorica: Edizioni della Laguna, 1998), 74.
- 51 Arbo, »Dusík, Wrattni e la ricezione«, 50.
- 52 Nataša Cigoj Krstulović, »Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872)« (magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, 1997), 21.
- 53 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 54 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 55 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 110.
- 56 Nav. delo.
- 57 Ni znano, ali je uverturo napisal Vilhar, saj je v izdaji *Jamske Ivanke* iz leta 1850 ni. Več gl. Mirjana Turel, *Skladatelj Miroslav Vilhar* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1963).
- 58 Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihren letzten Umgestaltung 1862* (Ljubljana: Ig. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1862), 98.
- 59 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 149.
- 60 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 26, 29.
- 61 *Humoristische Rundschau, Die Bergwerker, Serben-Polka in Slaven-Potpourri*. Povzeto po Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 29–30.
- 62 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 63 *Ouvertura*, omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1869*, beseda dne 22. 11. 1868; *Domačinke*, omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1872*, beseda dne 2. 2. 1871; *Potpuriji* (»*Potpourri iz slovanskih pesmi*«, »*Spomini iz gledališke saison*«, »*Potpourri iz Princezinje Trebisondska*«, »*V pevskem krogu*«, »*Pevska popotnica*«, »*Kladeradatsch*«, »*Štiri letni časi*« in »*Glasovi z domovine*«) in polki (»*Sirena*« in »*Moja ljubica*«), omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1872*.
- 64 »*Nichts als Zanken*«, hitra polka, omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1876*, beseda dne 12. junija 1875. *Potpouri slovenskih pesem*, omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1877*, beseda dne 12. marca 1876.
- 65 Skladbo »*Ljubica*« *Marsch für Militärmusik* (1895) hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 66 *Slavnostna ouvertura po jugoslovanskih napevih*, omemba v: *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1877*, beseda dne 22. 4. 1876.
- 67 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 272, 278.

- 68 Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani hrani *Pustne cvetke za mali orkester* (1869) in polko *Le hitro k ljubici za mali orkester*.
- 69 *Letopis Narodne čitalnice v Ljubljani 1876*, beseda dne 30. decembra 1875.
- 70 Nav. delo, 273.
- 71 Izvajali so Beethovnovno *Simfonijo št. 3 v Es-duru*, Schubertovo *Simfonijo št. 9 v C-duru* in Dvořákovo *Simfonijo št. 6 v D-duru*.
- 72 Nataša Cigoj Krstulović, »Slovenska filharmonija (1908–1913) v kontekstu nacionalnih, kulturnih in glasbenih prizadevanj Glasbene matice,« v: *Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004), 219.
- 73 Nav. delo.
- 74 Nav. delo, 221.
- 75 »Konzert der Glasbena matica,« *Laibacher Zeitung*, 9. november 1908, 2405.
- 76 Metoda Kokole, »Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908-1912),« *Arti musices* 27, št. 2 (1996): 179.
- 77 Evgen Lampe, »Glasbena Matica,« *Dom in svet* 15, št. 6 (1902): 379.
- 78 Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera, 2012), 412.
- 79 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 394.
- 80 Manica Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine* (Maribor: Obzorja, 2000), 57.
- 81 Gl. Bruno Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo,« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 78, št. 2/3 (2007), 79–120.
- 82 Wolfgang Suppan, »Adolf Binder,« v: *Steirische Musiklexikon* (Gradec: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2009), 46.
- 83 *Symphonie in F-dur, op. 36. 1885*, omemba v: *Siebenter Jahresbericht des philharmonischen Vereines in Marburg. Veröffentlicht am Schlusse des Vereinsjahres 1887/88 vom Ausschusse*, 13; *Ouverture für grosses Orchester in F-dur, op. 34.*, omemba v: *Neunter Jahresbericht des philharmonischen Vereines in Marburg. Veröffentlicht am Schlusse des Vereinsjahres 1889/90 vom Ausschusse*, 15. *Serenade für kleiner Orchester*, omemba v: *XIV. Jahresbericht Jahresbericht des philharmonischen Vereines in Marburg. Veröffentlicht am Schlusse des Vereinsjahres 1894/95 vom Ausschusse*, 14; *Symphonie in D-dur, op. 40*, omemba v: Karl Gassareck, »Musikdirector Adolf Binder,« *Marburger Zeitung*, 10. oktober 1901, 1–3. *Ouverture für grosses Orchester in G-dur, op. 28*, omemba v: *XXI. Jahresbericht des philharmonischen Vereines in Marburg für die Zeit vom 1. September 1901 bis 31. August 1902*, 17.
- 84 *Konzertouvertüre*, omemba v: *Marburger Zeitung*, 4. december 1913, 4–5.
- 85 Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«, 113.
- 86 Več gl. Jaromir Beran, »Seznam skladb ter spisov,« tipkopis. Hrani *Univerzitetna knjižnica Maribor*. Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008), 102–106.
- 87 Weiss, *Češki glasbeniki*, 303.
- 88 »Erstes Mitgliederkonzert der Philharmonischen Vereins,« *Marburger Zeitung*, 27. november 1909, 5.
- 89 Špendal, *Iz mariborske glasbene*, 264.
- 90 Weiss, *Češki glasbeniki*, 15–106.
- 91 Zupančič, »Razvoj violinizma«, 263.

- 92 Drogenik, »Delo Celjskega glasbenega društva«, 9–10.
- 93 Koncertni spored *Filharmonične družbe*, 7. marec 1909.
- 94 Julius pl. Ohm Januschowsky, »Philharmonische Gesellschaft. Fünftes Mitglieder-Konzert den 7. März 1909,« *Laibacher Zeitung*, 10. marec 1909, 484–485.
- 95 Drogenik, »Delo Celjskega glasbenega društva«, 100, 104.
- 96 Janez Marin, »Oris življenja in dela skladatelja Frana Koruna-Koželjskega s seznamom del« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 2005), 11.
- 97 Lidija Žgeč, »Glasbeno društvo 'Pettauer Musikverein' (1878–1920) in njegova notna dediščina« (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, 2004), 59.
- 98 Nav. delo, 105.
- 99 Weiss, *Češki glasbeniki*, 375.
- 100 Zora Torkar, *Narodna čitalnica v Kamniku: od šestdesetih let 19. stoletja do prve svetovne vojne* (Kamnik: Kulturni center, 1991), 49.
- 101 Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani hrani skladbe *Errinerung an Krainburg: Quadrille nach slovenischen Volksliedern* (1887), *Slovanske cvetke: Potpourri* (1888), *Bela Ljubljana: valček po slovanskih napevih za orkester* (1892?) in *Balkanska koračnica za orkester* (1912?).
- 102 Branka Rotar Pance, »Adamičevo pedagoško delo,« v: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004), 54; Ivan Florjanc, »Adamičeve orkestralne skladbe,« v: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004), 119.
- 103 Luisa Antoni, »Pregled glasbenega udejstvovanja tržaških Slovencev (1848–1927),« *Annales: anali za istrske in mediteranske študije* 14 (1998): 111.
- 104 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 105 Nataša Cigoj Krstulović, »Uvod,« v: Benjamin Ipavec, *Serenada za orkester na lok*, ur. Nataša Cigoj Krstulović. Monumenta artis musicae Sloveniae LVI (Ljubljana: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 2010), x.
- 106 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 107 Darja Kajfež, »Foersterjeva glasbena bibliografija,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 163.
- 108 Nav. delo.
- 109 Dragotin Cvetko, *Davorin Jenko* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980), 224.
- 110 Ohranjena je samo *Jugoslovanska balada št. 2*. Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 111 Hrani *Zgodovinski arhiv Ljubljana*.
- 112 Vse tri skladbe hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 113 »Lajovic kaže v 'Adagiu' talent za tehniško znanje; vse, kar je podal že pri prvem nastopu, govori za to, da imamo opraviti z novincem, ki ga smatramo za kandidata, stremečega po pravem umetništvu, ne zgolj za diletanta. Resno se je poprijel Lajovic svojega dela, z vnmemo za ustvaritev umetniški odlikujoče se skladbe, in diviti se je vervi, s katero je vskočil v ustroj velikega orkestra, da si ga učini poslušnega svojemu hotenju in mišljenju. Kombinatorsko mišljenje prevladuje seveda še, muzikalne invencije čaka zmago slavni dan, ko se vzpne skladatelj nad prvo periodo boja s težkočo, tehniško obvladati orkester.« Vladimir Foerster, »II. redni koncert 'Glasbene Matice',« *Ljubljanski zvon* 21, št. 5 (1901): 286. »Lajovic snuje na široko svoje skladbe. Njegovo glasbeno mišljenje se giblje vedno v

- širokih mejah velikega orkestra, in to tehniko zanaša tudi v svoje vokalne skladbe. Lajovic sklada v velikem slogu. Patetični ton in globoko premišljevanje zadene bolje, nego pa lahne lirične motive. Lajovic je vsekakor velik talent.« Stanko Premrl, »Slovenska glasba pri koncertu 'Glasbene Matice',«, *Dom in svet* 17, št. 4 (1904): 246.
- 114 »Scherzo in Andante sta na občinstvo napravila velikanski vtis; ob burnemu ploskanju je pozvalo gospoda skladatelja večkrat na odre. Gospod Lajovic ima orkestracijo popolnoma v oblasti in oblike se drži klasične. Ako bi imeli pri instrumentaciji kej za pripomniti, bi bilo to, da je deloma prenasičena s trobili, a to se opaža pri vseh mladih skladateljih.« Leopold Pahor, »Koncert 'Glasbene Matice' v Ljubljani dne 12. marca 1904,« *Ljubljanski zvon* 24, št. 5 (1904): 315
- 115 Pance, »Adamičevo pedagoško delo«, 54. Lucijan Marija Škerjanc, *Življenje in delo slovenskega skladatelja: Emil Adamič* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1937), 109.
- 116 V času 1. svetovne vojne je bil Turkestan del ruskega imperija. Danes je Taškent glavno mesto Uzbekistana.
- 117 To so edine skladbe, ki jih je uspel prinesiti domov. Ostale so mu bile na poti v domovino odvezete ali ukradene.
- 118 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, zv. 3, 390; Škerjanc, *Življenje in delo*, 128–143.
- 119 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 120 Pavel Kozina, »Koncerti: Ljubljana,« *Novi akordi* 12, št. 1–2 (1913): 10.
- 121 Andrej Misson, »Mirkove orkestralne skladbe,« v: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2003), 147.
- 122 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 123 Hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 124 David Wyn Jones, *The Symphony in Beethoven's Vienna* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 168.

15

RAZVOJ KOMORNE GLASBE NA SLOVENSLEM

Maruša Zupančič

Izraz »komorna glasba«¹ (ang. *Chamber music*; fr. *Musique de chambre*; nem. *Kammermusik*; it. *musica da camera*) danes označuje glasbo, ki je pisana za manjši instrumentalni ansambel z enim izvajalcem za posamezni part. Namejnena je tako zasebnim kot javnim izvedbam v manjših koncertnih dvoranah. Čeprav je običajno definirana kot glasba za dva ali več izvajalcev, ima precej solističnega repertoarja (npr. klavirske sonate Ludwiga van Beethovna) značaj komorne glasbe,² vendar tovrsten repertoar ne bo predmet te razprave.

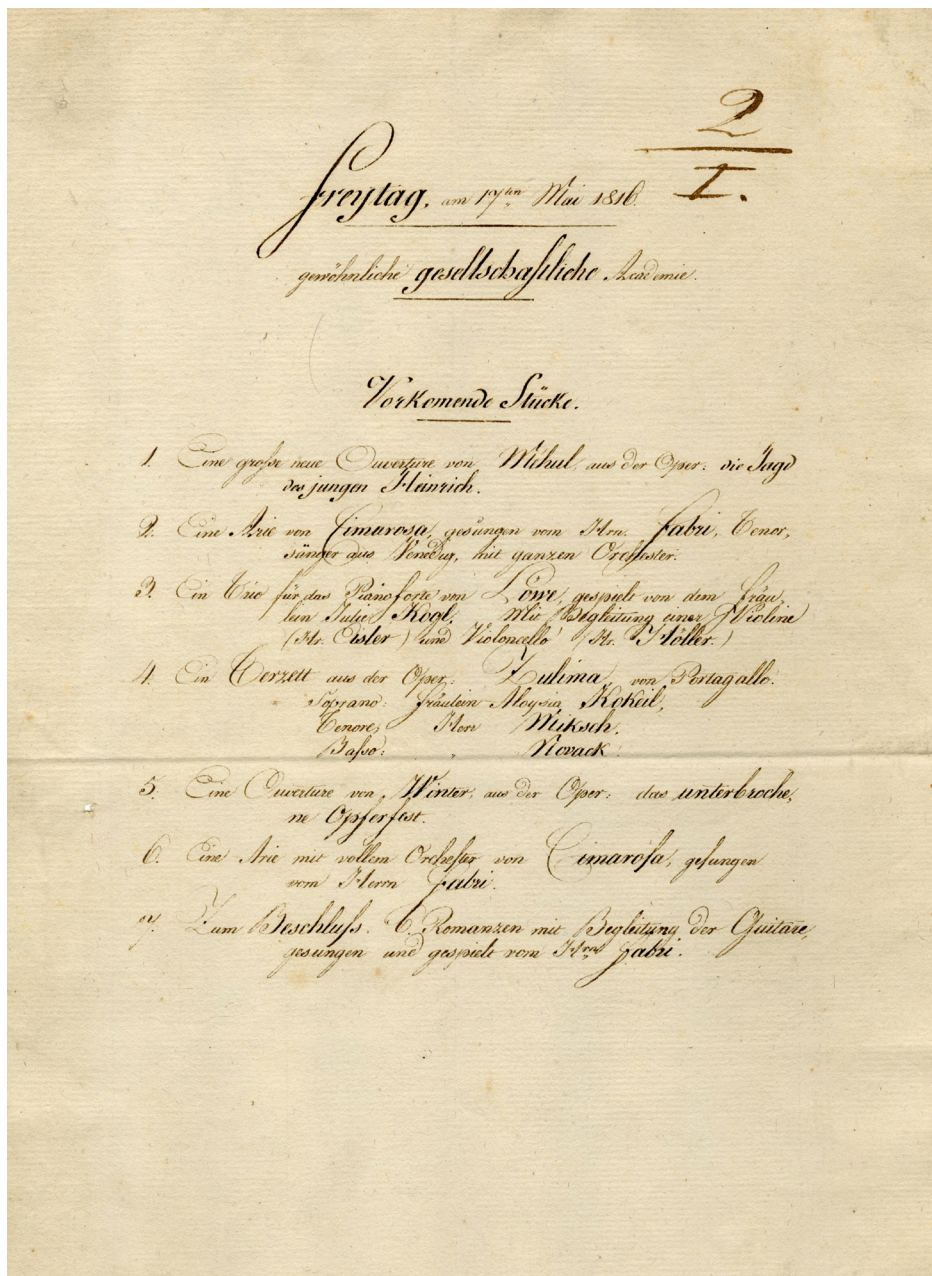
Komorna glasba je v drugi polovici 18. stoletja doživela korenite spremembe v slogu, glasbenih oblikah in instrumentaciji. Glasbeni trg so preplavila komorna dela za klavirske trie in kvartete, violinske in klavirske sonate, dela za različne pihalne zasedbe, godalne due in trie ter kvintete. Najpomembnejša komorna zasedba je postal godalni kvartet. Na prehodu stoletja so komorno glasbo v zasebnih krogih izvajali ljubiteljski glasbeniki, njeno javno izvajanje pa je postala domena poklicnih glasbenikov, ki pa so občasno še vedno muzicirali tudi po domovih plemstva. Zaradi potreb po tehnično preprostejših komornih delih so mnogi skladatelji in glasbeni založniki skladali oz. izdajali izključno dela za potrebe ljubiteljskih glasbenikov.³

Javno izvajanje komorne glasbe se je sprva pojavilo na Dunaju, v Londonu, Berlinu, Parizu ter v drugih večjih mestih z bogato glasbeno salonsko tradicijo. Javni koncertni večeri, na katerih se je izvajala tudi komorna glasba, so bili sestavljeni iz dveh delov, vsak pa je vseboval orkestralno, vokalno in komorno glasbo (godalni kvartet, kvintet ali trio, kvartet ali trio flavt, violinska ali klavirska

sonata itd.). Samostojni komorni večeri so se pojavili na začetku 19. stoletja, na Dunaju in v večjih nemških mestih pa so bili nekateri koncerti posvečeni izključno izvajanju godalnih kvartetov.⁴ V 40. letih 19. stoletja se je začela komorna glasba pojavljati na koncertnih sporedih večine pomembnejših evropskih mest. Repertoar je obsegal predvsem instrumentalne trie, kvartete in kvintete dunajske trojice – Josepha Haydna (1732–1809), Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791) in Ludwiga van Beethovna (1770–1827). Izvajala pa so se tudi komorna dela drugih skladateljev, saj sta se vsebina in oblika koncertnih sporedov med posameznimi mesti nekoliko razlikovali ter sta bili odvisni predvsem od okusa in tradicije prostora, v katerem je bila komorna glasba izvajana.⁵

15.1 IZVAJANJE KOMORNE GLASBE NA SLOVENSKEM

Na začetku 19. stoletja se je komorna glasba na Slovenskem⁶ izvajala pretežno v zasebnih krogih pomembnejših meščanskih družin ter na akademijah *Filharmonične družbe* (*Philharmonische Gesellschaft*) v Ljubljani, ki je zrasla prav iz ljubiteljskega godalnega kvarteta leta 1794.⁷ Čeprav so njene akademije sprva potekale za zaprtimi vrati ter so bile namenjene le njenim članom in povabljenim gostom, pa se je krog njenih poslušalcev postopoma razširil. O njeni komorni dejavnosti pričajo katalogi muzikalij, koncertni sporedi in časopisni odmevi njenih koncertov ter drugi ohranjeni viri. Za prva leta njenega obstoja so viri skromni, vpogled v njene izvajalske zasedbe ter programsko usmeritev nam omogoča najstarejši ohranjeni *Musicalien-Catalog* (*Katalog muzikalij*) iz obdobja 1794–1804. Med deli največji delež predstavljajo orkestralna dela, pomembno mesto pa zasedajo tudi komorna, ki so zavedena v poglavjih »Kammer-Musik« in »Forte-Piano«. Med najbolj zastopanimi deli so godalni kvarteti danes pozabljenih skladateljev, kot so: Giuseppe Antoni Capuzzi (1755–1818), Felice Giardini (1716–1796), Sigismund pl. Neukomm (1778–1858) idr.⁸ V nekoliko manjšem obsegu zasledimo godalne trie in kvintete, kvintete za klavir in pihala, komorna dela za večje zasedbe, kot sta sekstet in septet, ter dve deli za klavir štiriročno večinoma klasicističnih skladateljev. Večino teh del je *Filharmonična družba* prejela od darovalcev,⁹ nekatera je kupila sama. V katalogu navedena komorna dela so se najverjetneje izvajala v organizaciji *Filharmonične družbe*

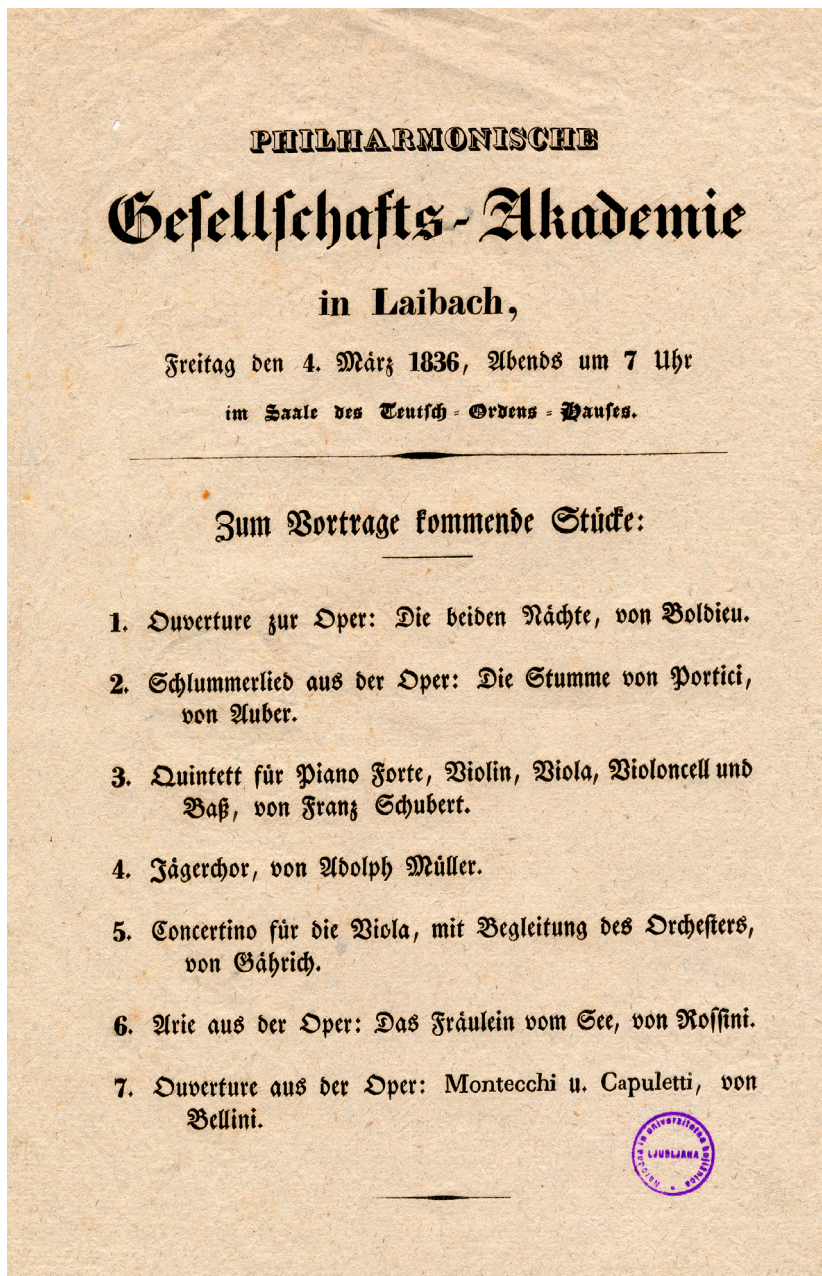


SLIKA 15.1 Spored Filharmonične družbe za koncert dne 17. 5. 1816 (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

oz. za zaprtimi vrati nekaterih njenih darovalcev, vendar zanesljivih virov o tem nimamo, saj prvi ohranjeni sporedi *Filharmonične družbe* segajo šele v leto 1816.

V prvih letih delovanja *Filharmonične družbe* je bil godalni kvartet najverjetneje precej priljubljena komorna zasedba, na kar nakazuje prevlada tovrstnih del v omenjenem katalogu. Njegova priljubljenost je pozneje precej upadla, saj so se na odru *Filharmonične družbe* vse do 80. let 19. stoletja najpogosteje izvajali klavirski trii danes manj znanih skladateljev. V nekoliko manjšem obsegu so se pojavljala dela za klavirski kvartet in kvintet ter godalni trio. Te spremembe lahko pripišemo vedno večji prisotnosti in priljubljenosti klavirja v glasbenih krogih in njegovi vlogi v salonih pomembnejših meščanskih družin. V prvi polovici 19. stoletja so bili izvajalci komornih del na odru *Filharmonične družbe* večinoma gostujoči ter nekateri tuji glasbeniki, ki so se za določen čas naselili v Ljubljani. V okviru komornih izvedb so se sprva izvajali le posamezni stavki in ne celotna dela. Podobno je bilo z izvedbami simfoničnih del, solistični instrumentalni koncerti pa so se pogosto izvajali le ob spremljavi klavirja. Takšne izvajalske navade niso bile le posebnost *Filharmonične družbe* oz. njenih izvajalcev, tako je bilo po vsem takratnem evropskem prostoru, tovrstna izvajalska praksa pa se je zavlekla še dolgo v 20. stoletje.

Čeprav so domači glasbeniki komorna dela na odru *Filharmonične družbe* v manjšem obsegu izvajali že od 20. let 19. stoletja, pa so se vidnejši premiki v tej smeri zgodili v 60. letih 19. stoletja v okviru *Filharmonične družbe* v Ljubljani in nekaterih čitalnic. Leta 1861 je glasbeni ravnatelj *Filharmonične družbe* Anton Nedvėd (1828–1896) s Karlom Josephom Zappejem (1812–1871) in Karlom Casparjem Antonom Zappejem (1837–1890)¹⁰ ter Emanuelom Urbanom priredil večer godalnih kvartetov.¹¹ Občasno izvajanje komorne glasbe se je v manjšem obsegu nato nadaljevalo še nekaj let, vendar je kmalu zamrlo. Leta 1874 je skušalo pet glasbenikov – Josef Zöhler (1841–1916), Hans Gerstner (1851–1939),¹² Gustav Silvestr Moravec (1837–1916),¹³ Anton Nedvėd in Moritz Meissner – vpeljati cikel samostojnih komornih večerov z raznolikimi zasedbami in repertoarjem,¹⁴ ki pa se zaradi sporov in nesoglasij znotraj *Filharmonične družbe* niso obdržali kot trajna oblika muziciranja. Leta 1879 je bil organiziran prvi koncert, posvečen izključno komorni glasbi,¹⁵ od leta 1882 pa so bili nato vsako koncertno sezono izvedeni štirje komorni večeri.¹⁶ *Filharmonična družba* v Ljubljani je komorno glasbo med vsemi glasbenimi društvi na Slovenskem



SLIKA 15.2 Spored *Filharmonične družbe* za koncert dne 4. 4. 1882 (*Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka*).

gojila v največjem obsegu, njeni izvajalci pa so bili praviloma v Ljubljani živeči glasbeniki. V letih 1879–1918 je bilo v njeni organizaciji izvedenih več kot 200 koncertov s komornimi točkami, za kar sta imela največ zaslug Hans Gerstner in Josef Zöhrer, občasno so sodelovali tudi številni tuji znani glasbeniki, med katerimi velja omeniti slavnega violinista Pabla de Sarasateja (1844–1908). Najpogostejši zasedbi sta bili godalni kvartet in klavirski trio, pojavljale so se še zasedbe: klavirski kvartet in kvintet, godalni kvintet in sekstet, redkeje večje zasedbe. Proti koncu 19. stoletja je bila vse bolj priljubljena zasedba duo s klavirjem, najpogosteje z violino ali violončelom.

Poleg *Filharmonične družbe* v Ljubljani se je komorna glasba že v 60. letih 19. stoletja izvajala tudi v okviru nekaterih čitalnic. Leta 1864 beremo v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* o izvedbi »instrumentalnega kvinteta«, ki je bil izveden v goriški čitalnici. Časnik poroča, da je bil »kvintet za čitalnico nekaj novega. Veljava in slava g. godcev, ki so toliko pripomogli, da smemo to besedo v prvo vrsto staviti, nam je bila že popred znana, al sinoči so menda sami sebe prekosili«. ¹⁷ Tudi ljubljanska *Narodna čitalnica* si je kmalu poleg delovanja orkestra začela prizadevati še za vzpostavitev komorne poustvarjalnosti, sestav njenih članov, ki so nastopali v različnih komornih zasedbah, pa se je vedno spreminjal. O eni prvih čitalničnih komornih izvedb v Ljubljani beremo leta 1867, ko *Kmetijske in rokodelske novice* zapišejo: »Da pa čitalnične 'besede' se morejo odlikovati tudi po klasičnih predmetih in to iz svoje lastne moči in ne vdinjanih pomočnikih, kazali so nam gospodje R. Pregel, V. Bučar in pevovodja Förster z Beethovnovim 'Trio' za violončel, gosle in glasovir, ki so izvrstno izvršili svojo nalogo.« ¹⁸ Komorna glasba se je v okviru ljubljanske čitalnice izvajala le občasno, v letih 1867–1890 so bila med komornimi deli izvedena dela za violino in klavir, godalni kvartet in klavirski trio, na eni od besed se je leta 1882 pojavil celo mešani sekstet. ¹⁹ Pogosto so bila izvajana komorna dela Wolfganga Amadeusa Mozarta in Ludwiga van Beethovna, med violinskimi deli pa tudi virtuozne skladbe salonskega značaja, ki so se najbolje vklapljale v samo čitalniško zasnovo. Občasno so bili ob spremljavi klavirja izvedeni tudi violinski koncerti in violinske sonate. Izvajalci so bili najpogosteje učitelji šole *Glasbene matice*, občasno tuji glasbeniki, npr. Franjo Krežma (tudi Franz Krezma; 1862–1881). ²⁰ Leta 1889 je violinski učitelj na šoli *Glasbene matice* Viktor Roman Moser (1864–1939) ²¹ ustanovil godalni kvartet, ²² ki je nekajkrat nastopil v okviru čitalniških prireditev. Nastopi

omenjenih komornih sestavov so bili torej večinoma sporadični, pripravljani za priložnostne koncerte ali proslave in se niso uspeli vključiti kot trajna oblika čitalniškega izvajanja. Po drugih čitalnicah na Slovenskem je bila komorna poustvarjalnost še skromnejša, saj so se te večinoma posvečale vokalni poustvarjalnosti.

Izvajanje komorne glasbe se je na Slovenskem v večjem obsegu pojavilo šele v 80. in 90. letih 19. stoletja, ko zasledimo komorne izvedbe v okviru mariborske *Filharmonične družbe* (*Philharmonischer Verein*), celjskega *Glasbenega društva* (*Musikverein*) in ljubljanske *Glasbene matice*. Čeprav je bilo *Glasbeno društvo* v Celju prvič ustanovljeno leta 1801, drugič leta 1836 in zadnjič leta 1879, pa je s prirejanjem koncertov začelo šele leta 1880,²³ ko je bilo na njegovem odru prvič izvedeno tudi komorno delo.²⁴ Občasno so se izvajali godalni kvarteti uveljavljenih klasicistov, vendar komorna glasba med celjskim občinstvom ni bila preveč priljubljena. V želji po spremembi so člani društva leta 1890 skušali vpeljati cikel komornih koncertov, vendar so poskusi padli v vodo že s prvim tovrstnim koncertom.²⁵ Komorno glasbo sta na celjskem odru utrdila šele brata Ludwig pl. Schachenhofer (1871–1941)²⁶ in Moritz Schachenhofer (1878–1909)²⁷ leta 1902. Pridružili so se jima še drugi učiteljski kolegi,²⁸ ki so izvajali godalne kvartete in klavirske trie, občasno dela za godalni in klavirski kvintet ter sonate za violino oz. violončelo in klavir skladateljev Franza Schuberta, L. van Beethovna, Antona Rubinsteina, Edvarda Griega idr.

Leta 1908 se je v okviru celjskega glasbenega društva oblikoval krožek za komorno glasbo (*Kammermusikvereinigung*), ki je 9. decembra 1908 pripravil svoj prvi koncert²⁹ in s tovrstnimi koncerti nadaljeval vse do konca prve svetovne vojne, ko je celjsko *Glasbeno društvo* prenehalo s svojim delovanjem.

Podobno je bilo tudi v Mariboru, kjer je bila mariborska *Filharmonična družba* ustanovljena že leta 1825, vendar je aktivno zaživela šele leta 1841. Čeprav je društvo v sodelovanju z mariborskim *Diletantskim društvom* (*Dilettantenverein*) že v 40. letih 19. stoletja organiziralo koncerte tujih in domačih glasbenikov,³⁰ komorni glasbi ni posvečalo posebne pozornosti. Društvo je bilo po razpadu leta 1862³¹ ponovno oživljeno leta 1881, ko je od razpadle *Mestne godbe* in glasbenega kluba podedovalo obsežen notni arhiv 76 komornih del,³² kar priča o tem, da je bilo izvajanje komorne glasbe v Mariboru prisotno že pred obdobjem, ko na koncertnih sporedih zasledimo prve tovrstne izvedbe. Notni arhiv je bil dopolnjen z nakupi novega gradiva, mnoga dela so podarili posamezniki, med

katerimi velja omeniti dr. Josepha Majorkovicsa, ki je društvu podaril 93 komornih del.³³

Mariborska *Filharmonična družba* je s svojimi koncerti pričela leta 1882, izvajala pa so se predvsem orkestralna in vokalna dela. Društveni odbor je z namenom, da bi povezal svoje člane ter utišal polemike glede težavnosti koncertnega repertoarja, na svojih koncertih uvedel družabne večere s koncerti komornih zasedb.³⁴ Vidnejše izvedbe komornih del so se na odru *Filharmonične družbe* začele pojavljati šele v 90. letih 19. stoletja. V Mariboru je bil do začetka 20. stoletja osrednji pobudnik izvajanja komorne glasbe Adolf Binder (1845–1901),³⁵ ki se je leta 1884 priselil v Maribor ter leto pozneje prevzel vodenje društva in njegove šole. Od leta 1891 je bil od štirih letnih koncertov eden namenjen izključno komorni glasbi, večino teh koncertov pa so izvedli učitelji društvene šole, občasno glasbeniki iz Gradca. Izvajali so godalne kvartete in kvintete, klavirske trie, kvartete in kvintete, pa tudi dela za večje zasedbe najrazličnejših skladateljev. Od leta 1901, ko je Binderja na čelu društva in šole nadomestil Hans Rosensteiner (1864–1911),³⁶ so se izvajali predvsem godalni kvarteti slavnih klasicistov, ki jih je Rosensteiner izvajal skupaj s svojimi učiteljskimi kolegi;³⁷ občasno so sodelovali izvajalci od drugod.³⁸ Od leta 1907, ko je Rosensteinerja nasledil Alfred Klietmann (1884–1931),³⁹ so bili komorni koncerti osredotočeni na duo z violino in klavirjem ter na godalni kvartet. Klietmann je nastopal kot pianist in violinist v *Klietmannovem kvartetu* in v drugih komornih zasedbah.⁴⁰ Izvajal je komorna dela L. van Beethovna, F. Schuberta, Bedřicha Smetane, Johannesa Brahmsa, E. Griega, Petra Iljiča Čajkovskega, Césara Francka in drugih. Poleg društvenih učiteljev so na nekaterih komornih koncertih sodelovali tudi učitelji šole *Glasbene družba (Musikverein)* iz Gradca. Tovrstno izvajanje komorne glasbe je na odru mariborske *Filharmonične družbe* trajalo vse do konca prve svetovne vojne, ko je društvo prenehalo s svojim delovanjem.

Podobno kot v večini glasbenih društev na Slovenskem, so se tudi na odru ljubljanske *Glasbene matice*, ki je bila ustanovljena leta 1872, izvedbe komornih del pojavile v 80. letih 19. stoletja, ko se je leta 1888 med prvimi komornimi izvajalci predstavil kontrabasist Blaž Fišer (1860–1889).⁴¹ Na prehodu stoletja so v okviru koncertnih večerov izvajali predvsem klavirske trie ter due s klavirjem in violino oz. violončelom. Med izvajalci srečamo violinista Josefa Vedrala (1872–1929) in Karla Jeraja (1874–1951), violončelista Julija Junka (1873–1927) in

Edvarda Stiarala ter pianista Karla Hoffmeistra (1868–1952) in Josefa Procházkovo (1874–1956).⁴² Pri izbiri repertoarja so izvajalci posegali po klavirskih triih Antonína Dvořáka, Felixa Mendelssohna Bartholdya, poleg nekaterih violinskih sonat Ludwiga van Beethovna in Antona Rubinsteina pa so bila ob spremljavi klavirja izvedena tudi bolj salonsko obarvana, pogosto virtuoza dela za violino oz. violončelo. V organizaciji *Glasbene matice* so občasno koncertirali tudi tuji izvajalci, kot sta violinista Jaroslav Kocian (1883–1950)⁴³ in Zlatko Baloković (1895–1965)⁴⁴ ter priznani češki komorni sestav *Ševčíkov kvartet*.⁴⁵

Omenjeni domači izvajalci so bili večinoma učitelji na šoli *Glasbene matice*, drugih izvajalcev, ki bi bili sposobni izvajati tehtnejša komorna dela, pa enostavno ni bilo. S tem v zvezi beremo v *Novih akordih* ostro kritiko, v kateri Gojmir Krek zapiše: »Imenitna in edina Glasbena Matica, ki je 'vzgojila ves narod za najvišjo umetnost', še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta, zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete. Pa obstoji skoraj 40 let! Ves narod, iz čigar sredine se niti ena komorno-glasbena družba ni izcimila.«⁴⁶ *Glasbena matica* si je sicer prizadevala za vzpostavitev rednih komornih koncertov, vendar za kaj takega ni bilo primernih izvajalcev, še manj pa »požrtvovalne vneme«.⁴⁷ Takšno stanje je bilo na področju komorne glasbe posledica vsesplošnega pomanjkanja dobrih godalcev, saj vzgajanje mlajših generacij *Glasbeni matici* sprva ni šlo najbolje. Čeprav so bili violinski učitelji *Glasbene matice* večinoma diplomanti praškega konservatorija, pa so se ti zaradi različnih razlogov prepogosto menjavali, zaradi česar je vpis novih učencev redno upadal. *Glasbena matica* si je z objavami v *Slovincu* prizadevala vpis na violinskem oddelku povečati, saj beremo, da »danes tudi največjega gospoda ni več sram nositi dragocene gosli v roki«.⁴⁸ Komorna glasba se je v manjšem obsegu začela razvijati tudi v okviru podružnic *Glasbene matice* v Novem mestu, Celju, Kranju in v Trstu. Kljub raznovrstnim prizadevanjem je komorna poustvarjalnost v njenih okvirih v polnem zamahu zaživela šele po koncu prve svetovne vojne, ko so v različnih komornih sestavi začeli koncertirati Karel Jeraj, Jan Šlais (1893–1975), Ivan Karlo Sancin (1893–1974), Karlo Rupel (1907–1968), Vida Jeraj Hribar (1902–2002), Fani Brandl (1899–1999), Miran Viher (1919–2002), Marijan Lipovšek (1910–1995), Pavel Šivic (1908–1995), Janko Ravnik (1891–1982), Mirca Sancin (1901–1970) idr. V istem obdobju so bili ustanovljeni tudi večji komorni sestavi, kot so: *Zika kvartet* (1920), *Ličarjev*

klavirski trio (1925), *Ljubljanski godalni kvartet*, *Trio Brandl* (1929), *Rupel-Leskovic-Lipovšek trio* (1933), *Mariborski trio* (1936) idr.

Komorno glasbo je na Slovenskem torej že od začetka 19. stoletja gojila *Filharmonična družba* v Ljubljani, ki je bila na tem področju nasploh najbolj dejavna. Kljub temu pa je v primerjavi z drugimi glasbenimi društvi pomembnejših evropskih mest, kjer so se samostojni komorni koncerti pojavili že na začetku 19. stoletja, *Filharmonična družba* v tem oziru še vedno precej zaostajala, saj so se prvi izključno komorni glasbi posvečeni koncerti v njeni organizaciji pojavili šele približno sedemdeset let pozneje. Čeprav so domači glasbeniki v Ljubljani komorna dela izvajali že v 20. letih 19. stoletja, pa v mnogih primerih ni šlo za izvajanje komorne glasbe v pravem pomenu besede, saj so bile izvedbe mnogokrat prilagojene razpoložljivosti izvajalcev. Resnejše izvajanje komorne glasbe se je tako med domačimi glasbeniki začelo pojavljati šele v 60. letih 19. stoletja, in sicer v organizaciji *Filharmonične družbe* v Ljubljani ter ljubljanske *Narodne čitalnice*, vsesplošno pa se je razširilo šele v 80. letih 19. stoletja, ko zasledimo prve komorne točke na koncertnih sporedih večine takratnih glasbenih društev na Slovenskem. Samostojni komorni večeri so bili v splošnem vpeljeni na prehodu stoletja, komorni repertoar pa je, poleg del za različne instrumentalne zasedbe dua, tria, kvarteta, kvinteta ipd., vseboval tudi vokalna in klavirska dela komornega značaja. Izvajalci teh koncertov so bili večinoma lokalni glasbeni učitelji iz šol omenjenih društev, občasno so koncertirali tuji glasbeniki. Osrednji pobudniki komornih koncertov so bili večinoma šolani violinisti, ki so na Slovensko prišli od drugod. Poleg omenjenih društev so komorno glasbo v manjšem obsegu gojila tudi nekatera druga glasbena društva. Med njimi velja omeniti ptujsko *Glasbeno društvo* (*Musikverein*), ki je komorne koncerte prirejalo vse od svoje ustanovitve leta 1878.⁴⁹ Predvidevamo lahko, da se je bogata komorna dejavnost odvijala tudi na domu pomembnejših meščanskih družin, vendar podrobnejših podatkov o tem nimamo.

15.2 KOMORNA POUSTVARJALNOST ZA ZIDOVI SAMOSTANOV NA SLOVENSKEM

V 19. stoletju se komorna poustvarjalnost na Slovenskem ni gojila le na koncertnih odrih in v salonih pomembnejših meščanskih družin, temveč tudi za

stenami nekaterih samostanov. O tem priča skromna zapuščina rokopisov in tiskov instrumentalnih komornih del, ki se je do danes ohranila v nekaterih samostanih na Slovenskem. Glede na ohranjeno notno gradivo lahko predvidevamo, da se je komorna glasba izvajala v frančiškanskem samostanu v Novem mestu in v Ljubljani ter v minoritskem samostanu v Piranu.

Za zidovi novomeškega frančiškanskega samostana so komorno glasbo izvajali že v 18. stoletju. Iz tega časa so ohranjena številna komorna dela za najrazličnejše zasedbe, prepisovalec in lastnik mnogih pa je bil pater Mauritius Poehm (ok. 1745–1803) s Češkega, sicer organist in gvardijan novomeškega samostana ter profesor na samostanski gimnaziji.⁵⁰ Z njim je v samostan zagotovo prišel obsežen notni arhiv, ki se je v času njegovega delovanja v Novem mestu še dodatno širil. Poleg tiskov nekaterih komornih del bolj ali manj znanih skladateljev 18. stoletja osrednji repertoar predstavljajo prepisi številnih komornih del. Med njimi najdemo kvartete Carla Philippa Stamitza (1745–1801), Ignaza Josepha Pleyela (1757–1831) in opata p. Mariana Paradeiserja (1747–1775) ter številna druga komorna dela.⁵¹ Glede na to, da večina ohranjenih skladb za izvajanje zahteva čembalo in godala, vse kaže na to, da ohranjeni repertoar v novomeškem frančiškanskem samostanu ni bil tam naključno, pač pa ga je glede na razpoložljivost izvajalcev skrbno izbral že omenjeni Mauritius Poehm. Ker v relativno obsežni notni zapuščini novomeške kapiteljske knjižnice ni enega samega primerka komorne glasbe, lahko sklepamo, da je bila komorna glasba izvajana le interno za zidovi tamkajšnjega frančiškanskega samostana.⁵²

Notna zapuščina novomeškega frančiškanskega samostana iz 19. stoletja kaže v primerjavi z notno zapuščino 18. stoletja nekoliko drugačno sliko o komorni poustvarjalnosti tistega časa. Med ohranjenim notnim gradivom se je poleg komorne glasbe ohranil razmeroma majhen obseg posvetne glasbe. Glede na ohranjeni cerkveni repertoar in njegove izvajalske zahteve vse kaže na to, da je bilo za izvajanje komorne glasbe dovolj možnosti in potrebnih izvajalcev. Manjši obseg tovrstnega ohranjenega notnega gradiva lahko zato pripišemo pomanjkanju zanimanja za to zvrst glasbe med novimi generacijami redovnikov. Med ohranjenimi prepisi novomeške zbirke iz 19. stoletja so se ohranili violinski dui manj znani skladateljev Josepha Schwerdta (Giusseppe Schwerdt) in Francesca Poscha, *Fuga* za godalni kvartet W. A. Mozarta, štirje potpuriji Antona Diabellija (1781–1858) za klavir štiriročno ter nekaj manjših komornih del neznanih

skladatelj. Pozornost vzbujajo predvsem šest *Kvartetov za flavto, violino, violino in violončelo* (*Quartete für Flöte, Violin, Viola und Violoncel*, 1862)⁵³ novomeškega patra Rafaela Klemenčiča (1830–1886),⁵⁴ avtorja še nekaterih orgelskih preludijev in vokalno-instrumentalnih del, ohranjenih v arhivu novomeškega frančiškanskega samostana.

Na drugem mestu po obsegu glasbenega notnega gradiva je knjižnica frančiškanskega samostana v Ljubljani.⁵⁵ Zapuščina obsega dve vrsti repertoarja: glasbo, ki so jo izvajali v frančiškanski cerkvi za potrebe bogoslužja in je praviloma pisana za večjo zasedbo, ter glasbo komornega značaja, ki so jo gojili predvsem znotraj samostana.⁵⁶ Večina rokopisov je opremljena z žigom samostana ali pa s podpisom katerega od prepisovalcev. Med ohranjenim notnim gradivom je tudi peščica del s področja komorne glasbe. Med temi najdemo prepise treh godalnih kvartetov W. A. Mozarta ter zbirko prepisov za violinski duo, ki so priredbe slavnih oper oz. instrumentalnih skladb skladateljev, kot so: Georg Joseph pl. Rieff (1771–1842), Daniel François Esprit Auber (1782–1871), Louis Spohr (1784–1859), Niccolò Paganini (1782–1840) idr. V teh priredbah ni zasedba nikjer navedena, iz ohranjenih partov dveh violin, od katerih ima prva violina vodilno melodijo, druga pa značilni spremljevalni part v dvojemkah, pa lahko sklepamo, da so priredbe namenjene izvajanju za dve violini. Omenjeno notno gradivo neznanih prepisovalcev je najverjetneje nastalo v drugi polovici 19. stoletja.

Poleg frančiškanov so komorno glasbo gojili tudi minoriti v Piranu, kjer se je ohranilo nekaj prepisov komornih del iz prve polovice 19. stoletja. Zapuščina komornih del piranskega minoritskega samostana je neposredno povezana z minoritskim patrom Carlom Bommanom. Ta je v piranskem samostanu zapustil več sto notnih prepisov in priredb sodobne glasbe iz srede 19. stoletja, posvetne in komorne skladbe, priredbe opernih odlomkov in variacij na operne teme za instrumente s tipkami (solo ali v duu). Carlo Bomman je prišel v piranski samostan iz Padove po letu 1853. Njegova le delno ohranjena rokopisna zapuščina je bila namenjena praktični rabi in vsebuje skladbe, ki jih je igral sam oziroma v duu z violinistom ali pevcem. Tako so med Bommanovimi prepisi tudi tri violinske skladbe s spremljavo klavirja,⁵⁷ ki jih je napisal organist bazilike sv. Antona v Padovi Antonio Nardetti (?–1859). Poleg violinskih del Antonia Nardettija se je med Bommanovimi prepisi ohranilo še delo *La Melancolia (Otožnost)* za violino in čembalo francoskega violinista in skladatelja Charlesa Philippa Lafonta (1781–1839).

Iz pregleda ohranjenega notnega gradiva slovenskih samostanov je razvidno, da sta najpomembnejšo vlogo pri samostanskem komornem poustvarjanju v 19. stoletju igrala violina in klavir oz. drug instrument s tipkami. Prisotnost posvečenega komornega repertoarja v samostanih je bila prej izjema kot pravilo, saj zasledimo redke primere komornega repertoarja v manj kot polovici slovenskih samostanov in cerkva.⁵⁸ Izvajanje komorne glasbe je bilo najverjetneje odvisno od redkih posameznikov, ki so za njeno interno izvajanje notno gradivo priskrbeli sami. V 19. stoletju se je komorna glasba verjetno občasno izvajala tudi v uršulinskem samostanu v Ljubljani, saj se je glasbena umetnost po uršulinski tradiciji gojila že od ustanovitve na začetku 18. stoletja. Številne redovnice so se tudi v 19. stoletju učile igranja na klavir, orgle, citre in violino.⁵⁹ Čeprav o komorni dejavnosti ni zanesljivih virov, je zelo verjetno, da so ob različnih praznovanjih, ko so pripravile razne glasbene točke, izvajale tudi komorna dela za manjše zasedbe.

15.3 SKLADANJE KOMORNE GLASBE NA SLOVENSLEM

Na prehodu v 19. stoletje med skladatelji komorne glasbe na Slovenskem v virih srečamo predvsem glasbenike, ki so delovali v glasbeni kapeli ljubljanske stolnice. Med njimi zasledimo Františka Josefa Benedikta Dusíka (1765–po 1817) s Češkega, ki je prišel v ljubljansko škofovsko kapelo leta 1790. Tam je deloval sprva kot violinist, v letih 1794–1799 kot organist.⁶⁰ Med njegova obsežnejša komorna dela sodijo serenade za večje komorne zasedbe, od katerih je večina ohranjena v *Narodni in univerzitetni knjižnici* v Ljubljani,⁶¹ ena skladba pa je omenjena celo v katalogu *Filharmonične družbe* iz leta 1804, vendar velja za izgubljeno.⁶² Poleg omenjenih serenad je Dusík napisal še nekaj godalnih kvartetov, triov flavt ter violinskih sonat, ki jih hranijo različni glasbeni arhivi. Na komornem področju je na Slovenskem ustvarjal tudi Anton Höller (ok. 1760–1826)⁶³ z Avstrijskega, ki je v stolnici leta 1800 nadomestil Dusíka in deloval kot organist in *regens chori* vse do svoje smrti leta 1826. Njegovi edini znani komorni deli *Septet*⁶⁴ ter *Kvartet za klavir s spremljavo klarineta, roga in violončela* (*Quatuor für das Pianoforte mit Clarinett, Corno et Violoncell Begleitung*)⁶⁵ sta bili izvedeni na odru *Filharmonične družbe* leta 1817. Na mestu oboista je v ljubljanski stolnici od leta 1806

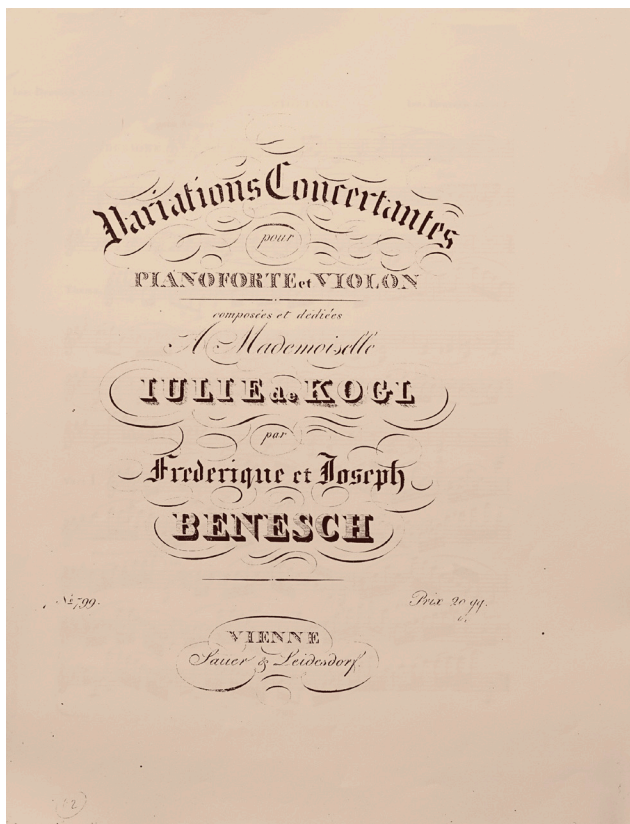
deloval Matej Babnik (1787–1868),⁶⁶ ki pa je svoje edino komorno delo *Sonata za klavir s spremljavo violine* (*Sonate pour le Piano-Forte avec Accompagnement de Violon*) napisal najbrž šele v Pešti v letih 1817–1820. Delo je izšlo v dunajski založbi *Mechetti* in velja za prvo slovensko violinsko delo.⁶⁷

V 20. letih 19. stoletja je bila večina skladateljev, ki je na Slovenskem skladala komorno glasbo, glasbenih učiteljev, ki so prišli od drugod. Na začetku stoletja se je namreč začela vse bolj kazati potreba po vzgoji različnih izvajalcev, ki so jih potrebovali predvsem ljubljanska škofovsko kapela, *Stanovsko gledališče* (*Ständisches Theater*) in *Filharmonična družba*. Prva tovrstna prizadevanja so bila uresničena leta 1806 z odprtjem glasbene šole pri ljubljanski stolnici, ki je v obdobju Ilirskih provinc prenehala delovati.⁶⁸ Domači glasbeno izobraženi učitelji so bili redki, zato je večina učiteljev prišla od drugod, kar je ključno vplivalo na nadaljnji glasbeni razvoj na Slovenskem. Predvsem na začetku 19. stoletja je bila večina teh učiteljev tudi skladateljev, njihova dela so bila izvajana v okviru koncertov *Filharmonične družbe*. Med tovrstnimi učitelji srečamo Josefa Mikša (1778–1866) s Češkega,⁶⁹ ki je bil učitelj leposlovja, vešč glasbenik in izvrsten vzgojitelj, na ljubljanski normalki pa je učiteljske pripravnike poučeval glasbo. Sodeloval je na koncertih *Filharmonične družbe*, njegovo komorno delo *Siebenstimmige Harmonie* (*Sedemglasna harmonija*) je bilo izvedeno leta 1817.⁷⁰

Vpogled v komorno ustvarjanje prve polovice 19. stoletja na Slovenskem nam omogočajo predvsem koncertni sporedi *Filharmonične družbe* v Ljubljani. Iz njih je razvidno, da so bile na njenem odru leta 1821 izvedene *Variacije za flavto s spremljavo kvarteta* (*Variationen für die flöte mit Quartett Begleitung*)⁷¹ Franca Sokola (1779–1822) s Češkega,⁷² ki je bil leta 1816 izbran za prvega učitelja novoustanovljene *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole* (*Musikschule an der Normal- Hauptschule*) v Ljubljani. V Ljubljano je prišel z nekajletnimi delovnimi izkušnjami, saj je bil pred tem štiri leta učitelj glasbe v Celovcu ter šest let polkovni kapelnik in skladatelj. Poleg Sokolovih variacij so bile na odru *Filharmonične družbe* leta 1821 izvedene še *Variacije za flavto s spremljavo kvarteta na priljubljeno temo »stražarica«* (*Variationen für die Flöte mit Quartett: Begleitung über das beliebte Thema »die Sentinelle«*)⁷³ domačina Josepha Bosizia (1798–1871), ki je bil akcesist državnega knjigovodstva in član *Filharmonične družbe*,⁷⁴ solistični part svojega dela pa je izvedel sam. Nobena od omenjenih variacij najbrž ni bila komorno delo v pravem pomenu besede, pač pa je to zasedbo

do neke mere narekovala razpoložljivost posameznih izvajalcev. Istega leta sta bila na odru *Filharmonične družbe* izvedena še dva klavirska kvarteta Gašparja Maška (1794–1873)⁷⁵ s Češkega, in sicer: *Veliki kvartet za klavir, violino, violo in violončelo* (*Grand quartor für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncello*)⁷⁶ in *Scherzo za klavir s spremljavo violine, viole in violončela* (*Scherzo für Pianoforte mit Begleitung Violin, Viola et Violoncello*).⁷⁷ Mašek je bil od leta 1820 kapelnik v *Stanovskem gledališču* v Ljubljani in kmalu postal osrednja osebnost ljubljanskega glasbenega življenja, v *Narodni in univerzitetni knjižici* pa so se v rokopisu ohranile njegove *Variacije za violino z ali brez klavirske spremljave na temo iz Donizettijeve opere Lucia di Lamermoor, op. 77* (*Variationen für die Violine mit oder ohne Forte-Piano Begleitung über ein Thema aus Donizettis Oper: Lucia di Lamermoor op. 77*), ki so bile najverjetneje napisane okoli leta 1840 in so bile v lasti ljubljanskega trgovca Johanna Evangelista Wutscherja. Pet variacij je zasnovanih na temo Donizettijeve opere *Lucia di Lamermoor*, ki je lahkotnega salonskega značaja in odraža glasbeni okus tistega časa, saj so bile tovrstne variacije priljubljena in pogosta oblika v zvrsti violinskih virtuoznih del.

Številna tovrstna dela je napisal in v Ljubljani izvajal tudi violinist Josef (Joseph, Jožef) Beneš (Benesch, 1795–1873),⁷⁸ ki je bil v letih 1823–1828 orkestrski direktor, violinski učitelj (od leta 1826) in koncertant *Filharmonične družbe* v Ljubljani. Za eno od Beneševih polonez je kritik zapisal, da je »grandiozna, izvirna, polna življenja in mladostne fantazije«. ⁷⁹ Na koncertnih sporedih *Filharmonične družbe* spremljevalne zasedbe Beneševih variacij in polonez niso navedene, sklepamo pa lahko, da jih je izvajal glede na razpoložljivost posameznih izvajalcev, saj obstajajo v različicah s spremljavo orkestra, godalnega kvarteta ali klavirja. Beneš je močno preraščal okvire tedanjega diletantizma na Slovenskem, njegova dela so zasnovana virtuosno in v tem oziru spominjajo na violinska dela Niccolòja Paganinija (1782–1840); njemu je Beneš skupaj z violinistom Eduardom Jaëllom v Trstu leta 1824 izročil častno diplomo *Filharmonične družbe*.⁸⁰ Omenjena Beneševa dela so predvsem violinska solistična dela, ki jih lahko h komornim delom uvrščamo le z ozirom na izvajalsko zasedbo. Tri Beneševa dela hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.⁸¹ Na vseh je podpisan Anton Schmitt, doktor medicine in član ljubljanske škofovske kapele, *Filharmonični družbi* pa naj bi jih podaril glasbeni učitelj, ljubljanski meščan in deželni trobentač, prav tako pa tudi član ljubljanske škofovske kapele in violinist Wolfgang



SLIKA 15.3 Joseph Benesch, *Variations Concertantes pour pianoforte et violon*. Dunaj: Sauer & Leidesdorf, b.l., naslovnica.

Schmitt.⁸² Z Benešem je v Ljubljani živel tudi njegova žena, Friderika Beneš (Friederike Benesch; 1804–1872), ki je delovala kot zasebna učiteljica klavirja, pianistka na odru *Filharmonične družbe* ter skladateljica. Z možem je napisala komorno delo *Koncertne variacije za klavir in violino* (*Variations Concertantes pour Pianoforte et Violon*), ki sta ga posvetila ljubljanski pianistki Julie de Kogl, hčerki enega izmed ustanoviteljev *Filharmonične družbe* v Ljubljani, zdravnika in violista Karla Bernharda Kogla (1763–1839).

Za slovenski glasbeni prostor je v približno tem obdobju svoje edino dokumentirano komorno delo, *9 ländlerjev h kotiljonom za klavir s spremljavo violine* (*9 Ländler zu Cottillions für's Pianoforte mit Begleitung einer Violine*), napisal

glasbeni diletant plemiškega rodu Louis baron pl. Lazarini (1789 ali 1795–?). Skladba, ki je posvečena Ceciliji baronici pl. Lichtenberg,⁸³ se je ohranila v *Narodni in univerzitetni knjižnici* v Ljubljani in je salonskega značaja.

Na odru *Filharmonične družbe* so se še tudi v 50. letih 19. stoletja izvajala nekatera komorna dela domačih skladateljev, ki so pred prihodom v Ljubljano delovali na tujem. Leta 1854 je bil izveden *Divertimento za 2 violi, 3 violončela in kontrabas (Divertimento für 2 Violen, 3 Violoncell's und Contrabaß)*⁸⁴ v Ljubljani rojenega Kamila Maška (1831–1859). Delo je bilo izvedeno na dan, ko je bil po upokojitvi očeta Gašparja Maška imenovan za novega učitelja na *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole*, zato je zelo verjetno, da je skladba nastala na Moravskem, kjer je pred tem deloval.⁸⁵ Preostali njegovi znani komorni deli, *Fantazija na Mendelssohnove pesmi za melofon s spremljavo klavirja (Fantasie über Mendelssohn'sche Lieder, für das Melophon mit Begleitung des Pianoforte)*⁸⁶ ter *Kvartet za klavir, violino, violo in violončelo v c-molu (C-moll Quartette für Pianoforte, Violine, viola und Violoncell)*,⁸⁷ sta bili izvedeni leta 1855 in 1857 ter sta bili verjetno že napisani v Ljubljani. V istem obdobju je bil na odru *Filharmonične družbe* izveden še *Godalni kvartet (Streichquartett) (Adagio)*⁸⁸ Jindřicha (Heinricha) Fibyja (1834–1917),⁸⁹ ki je bil v letih 1853–1857 koncertni mojster orkestra ljubljanskega *Stanovskega gledališča*. V Ljubljani je v tem obdobju na komornem področju ustvarjal tudi Theodor Clemens Elze (1830–1895),⁹⁰ ki je od leta 1852 deloval v Ljubljani kot glasbeni učitelj, organist in skladatelj. Napisal je številna vokalna in orkestralna dela, med njegovimi komornimi deli sta znani dve violinski sonati, sonata za violončelo in klavir ter dva godalna kvarteta.⁹¹ Večina njegovih komornih del je bila najverjetneje napisana v Ljubljani, z gotovostjo pa lahko to trdimo le za *Sonato za violončelo in klavir (Sonate für Violoncello und Pianoforte)* [op. 37].⁹²

Proti koncu 19. stoletja je začelo na Slovenskem nastajati vse več komornih del za najrazličnejše zasedbe. Ena od bolj priljubljenih je bil duo z violino in klavirjem, za to zasedbo so pisali Carl Heinrich Eulenstein, Ludwig pl. Schachenhofer ter slovenski skladatelji Benjamin Ipavec (1829–1908), Josip Ipavec (1873–1921), Gojmir Krek (1875–1942) in Viktor Parma (1858–1924). Slovenski skladatelji so svoja violinska dela večinoma napisali v mladostniških letih oz. v študijskem obdobju na tujem in predstavljajo najzgodnejše skladateljske poskuse, zato so tako oblikovno kot harmonsko napisana še precej okorno. Eno

prvih takih violinskih del, *Divertissement brillant*, je leta 1878 napisal Viktor Parma. Pozneje je napisal še *Rèvèrie pour Violin avec accompagnement de Piano*, ki ga je leta 1901 poslal v *Nove akorde*, vendar ga ti niso nikoli objavili. Violinskega skladateljskega področja se je zelo skromno dotaknil tudi Benjamin Ipavec, ki je napisal *Menuet za dve violini (Menuett für 2 Violinen)*, čas in kraj nastanka tega dela pa nista znana. Za prve skladateljske poskuse je zasedbo violine in klavirja leta 1882 izbral tudi Gojmir Krek, ki je s sedmimi leti napisal *Impromptu (Morceau de Salon pour Violon avec accompagnement de Piano)*.⁹³ Sam je delo komentiral kot »nekaj grozovitega, naravnost grozovitega«. ⁹⁴ *Impromptu* je bil natisnjen v Gradcu, en izvod pa je Krekov brat poslal skladatelju Janku Lebanu, ki naj bi se o kompoziciji bolj za vzpodbudo »priznalno izjavil«. Poleg tega dela je Krek napisal še dve violinski deli: *Scherzino za violino in klavir (Scherzino für Viol. u. Klavir)*, op. 1, št. 2, ki je nastal leta 1896, in *Cavatino*, ki je nastala leta 1898. Skladanju za violino se je v mladosti posvetil tudi Josip Ipavec. Njegovo prvo tovrstno delo – *Nachtbilder (Nočne slike)* – je predigra za violino in klavir. Napisal jo je okoli leta 1889, ko je bil gojenec gimnazije pri benediktincih v Sv. Pavlu na Koroškem. Poleg tega je leta 1891 v Celju napisal še *Mali preludij za violino s spremljavo harmonija (Kleines Preludium für eine Violine mit Harmoniumbegleitung)* ter druga dela, kot so: *Fantazija za violino in klavir*, *Menuet za violino in klavir (Menuett für Violine mit Klavierbegleitung)*, *Moderato in Podo-knico*. Vsa omenjena dela slovenskih skladateljev so napisana v salonskem duhu, njihove avtografe oz. zgodnejše tiske pa hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.

Od vseh violinskih del, ki so nastala še v 19. stoletju na Slovenskem, je bila zagotovo izvedena le skladba *Abschied (Slovo)* slavnega glasbenika Carla Heinricha Eulensteina (1802–1890),⁹⁵ ki je upokojska leta preživel v Celju. Skladba je bila leta 1883 izvedena na odru celjskega *Glasbenega društva*,⁹⁶ poleg omenjenega dela pa je Eulenstein napisal še nekaj drugih violinskih del,⁹⁷ ki so najbrž prav tako nastala v Celju, natisnjena pa so bila v založbi *Zumsteeg* iz Stuttgarta.⁹⁸ Lahkotnejša violinska dela sta na koncu 19. in na začetku 20. stoletja napisala še Ludwig pl. Schachenhofer in Adolf Binder. Prvi je kot učitelj violine in klavirja ter kot vodja orkestra deloval na Ptujju, v Mariboru in v Celju. Njegova violinska dela ter skladba za klavir štiriročno so izšli pri založbah *P. J. Tonger* iz Kölna in *Rörich* z Dunaja.⁹⁹ Adolf Binder¹⁰⁰ pa je kot violinski učitelj in izvajalec na

številnih koncertih od leta 1884 deloval na šoli *Filharmonične družbe* v Mariboru, kjer je v založbi *Tischler* izšla njegova *Romanca za violino in klavir* (*Romanze für Violine mit Pianoforte*) op. 4.¹⁰¹

Na začetku 20. stoletja je od slovenskih skladateljev edino Risto Savin (pravo ime Friderik Širca, 1859–1948) pisal violinska dela, ki so že bila primerna za koncertno rabo. Zložil je šest skladb za violino in klavir, dve od teh sta priredbi lastnih orkestralnih del.¹⁰² Njegova prva violinska kompozicija z naslovom *Allergreto grazioso za gosli in klavir*, op. 16, je nastala leta 1901, nekje med Dunajskim Novim mestom (Wiener Neustadt) in Prago. Skladba je bila natisnjena šele leta 1954 v zbirki *Štiri skladbe za violino in klavir*.¹⁰³ Leta 1905 je Savin napisal svoje najvidnejše in najbolj izvajano violinsko delo *Dva intermezza za gosli in klavir*, op. 14, ki ju je leta 1925 v Celju izvedel Ivan Karlo Sancin. Zelo verjetno je, da je šlo za prazvedbi, saj je kritik zapisal: »Navdušeno je sprejelo občinstvo oba R. Savinova Intermezza, ki sta dosegla na Sancinovih goslih popoln uspeh.«¹⁰⁴ Cvetko je o Savinovih intermezzih zapisal: »[...] v ta dva je vnesel mnogo občutja, ju gradil na osnovi modernih oblikovalnih načel in jima vliv povsem novo zvočnost.«¹⁰⁵ Tisk je z violinskimi oznakami opremil Karlo Rupel, ki je oba intermezza izvedel v Žalcu in v Celju leta 1949.¹⁰⁶

Kot zadnje izvorno Savinovo violinsko delo je leta 1919 nastala *Balada v Desduru za violino in klavir*, op. 21, ki jo je leta 1920 izvedel Karel Jeraj.¹⁰⁷ Poleg izvornih violinskih del je Savin za violino in klavir priredil še dve lastni orkestralni skladbi. Že v zgodnjih študijskih letih (najverjetneje leta 1894) je napisal orkestralno *Serenado*, op. 4, ki je bila njegov zgodnejši orkestralni poskus. Oktobra 1906 je omenjeno *Serenado* najprej priredil za klavir, pozneje (novembra 1906) tudi za violino. Iz obeh omenjenih priredb je razvidno, da je na osnovi linij oboj, klarinetov in flaut nastala klavirska priredba, na podlagi katere je nato oblikoval še violinsko. Druga priredba za violino in klavir z naslovom *Andante* je nastala iz mimične igre *Plesna legendica*, op. 19, ki jo je Savin napisal med vojno, leta 1918 v Leobnu. Prvič je bila izvedena februarja leta 1922 na odru ljubljanske Opere, vendar ni uspela. Odtlej *Plesna legendica* ni bila več izvedena, zato jo je Savin oživil s priredbo za violino in klavir z naslovom *Andante*, ki je zasnovan na drugi sliki baleta.

Proti koncu 19. stoletja so poleg omenjenih violinskih del na Slovenskem začela nastajati dela za večje komorne zasedbe, kot so klavirski trio, godalni

kvartet, godalni in klavirski kvintet ter nekatere druge zasedbe tria. Med najzgodnejšimi tovrstnimi komornimi deli je leta 1878 nastal godalni kvintet *Spo-minčice* in leta 1891 še *Klavirski kvintet za klavir, dvoje gosli, violo in čelo* Antona Stöckla (1850–1902). Prvi klavirski trio z naslovom *Anina četvorka (Annen Quadrille)* je napisal Benjamin Ipavec, ki ga je posvetil svoji ženi. V zasebnem pismu ga je leta 1886 pohvalil pesnik, pisatelj in dramaturg Robert Hamerling, ki ga je označil za »pravi biser«. ¹⁰⁸ Ipavčev trio je izrazito plesnega značaja, zato je precej verjetno, da je bil napisan za katerega od graških zdravniških plesov. Poleg Ipavca je v poznem 19. stoletju dva klavirska tria napisal še Risto Savin. Svoj prvi štiristavčni *Trio v d-molu za klavir, violino in violončelo (Trio in D-moll für Pianoforte, Violine und Violoncello)* je najverjetneje napisal leta 1893 v času študija pri Robertu Fuchsju na Dunaju. Prvotno ga je označil kot op. 1, pozneje kot op. 0 in ga izključil s seznama lastnih skladb, kar nakazuje na to, da je verjetno šlo za študijsko delo, ki je leta 1951 izšlo v samozaložbi njegove soproge Olge Širce. Svoj drugi, tristavčni *Trio v g-molu za violino, violončelo in klavir (G-moll trio für Violine, Cello und Clavier)* pa je najverjetneje napisal leta 1894 in ga je že vključil na seznam svojih skladb. ¹⁰⁹ Oblikovno, harmonsko in tematsko se ta ne oddaljuje od običajnih skladateljskih postopov 19. stoletja. Poleg Ipavca in Savina je v poznem 19. stoletju skladbo za klavirski trio z naslovom *Fantazija za violino, violončelo in klavir (Phantasiestück für Violine, Cello und Clavier)*, op. 41 prispeval še Adolf Binder, ki je napisal tudi skladbe za drugačne zasedbe triov: godalni trio, trio za dve violini in violončelo ter trio za violino, violo in harmonij. Omenjeni triji so nastali v Mariboru, nekateri so bili natisnjeni v založbah *Karl Simon* v Berlinu ter *Alfred Otto* v Badnu pri Dunaju.

V poznem 19. stoletju so nastali tudi prvi godalni kvarteti slovenskih skladateljev, od katerih sta se ohranila le godalna kvarteta Frana Koruna Koželjskega (1868–1935), in sicer: *Reverie za godalni kvartet (Reverie pro Streichquartet)* iz leta 1892 in *Iz domovine parafraza na slovanske pesmi za godala (Aus der Heimath Paraphrase über slavische Lieder für Streichinstrumente)* iz leta 1898, ki ju hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani. Pred letom 1895 je *Godalni kvartet* napisal tudi Risto Savin, ki ga omenja bratu Josipu v pismu z dne 28. marca 1895. ¹¹⁰ Podobno svoj *Godalni kvartet* v spominih omenja tudi Fran Serafin Vilhar (1852–1928). S konca 19. stoletja so se v *Narodni in univerzitetni knjižnici* v Ljubljani ohranila tudi dela za dva klavirja oz. za klavir štiriročno. Leta 1880

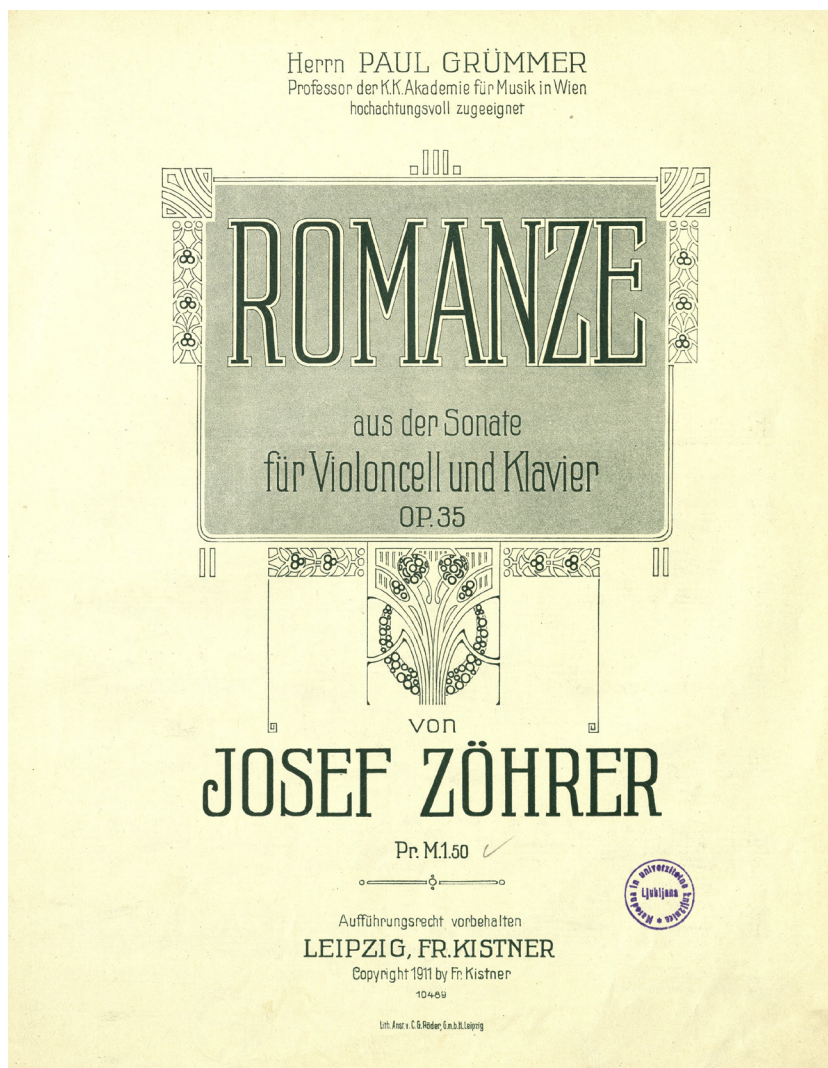


SLIKA 15.4 Adolf Binder, *Romanze für Violine mit Clavierbegleitung*. Maribor: Tischler, b.l., naslovnica (Univerzitetna knjižnica, Gradec [Universitätbibliothek Graz]).

je v založbi *Glasbene matice* izšla *Koncertna kadrilja za dva glasovirja* (*Concert Quadrille für zwei Claviere*) Benjamina Ipavca, v rokopisu pa sta se ohranila *Rondo za klavir 4-ročno* in *Sonata za klavir štiročno* (*Sonate für Piano-Forte für 4 Händen*) Leopolda Cveka (1814–1896).

Na začetku 20. stoletja so v *Novih akordih* začela izhajati številna glasbena dela, med katerimi je bilo le nekaj komornih del. Poleg Zikmunda Poláška (1877–1933)¹¹¹ in Josefa Vedrala,¹¹² ki sta prispevala vsak po eno komorno delo, se je skladanju komorne glasbe resneje posvetil njun rojak Josef Procházka (1874–1956), ki je bil v letih 1898–1908 učitelj klavirja na šoli *Glasbene matice* v Ljubljani. V *Novi akordih* so na začetku 20. stoletja izšle tri njegove violinske skladbe, ki so nastale še na Češkem. *Balado za violino in klavir* (*Balado pro housle a klavír*),¹¹³ ki je leta 1902 izšla pri ljubljanski založbi *Schwentner*, pa je Procházka napisal v Ljubljani leta 1898. Istega leta je na odru *Glasbene matice* z violončelistom Julijem Junkom izvedel *Serenato za violončelo in klavir*.¹¹⁴ Do konca prve svetovne vojne so na Slovenskem začela nastajati številna violinska dela, v okviru katerih so se pojavile prve violinske sonate skladateljev Stanka Premrla (1880–1965), Emila Adamiča (1877–1936), Vasilija Mirka (1884–1962), Ivana Karla Sancina, Antona Foersterja (1837–1926), Josefa Zöhrrerja in nekaterih drugih. Od omenjenih del vemo le za (krstno) izvedbo *Sonate za klavir in violino* (*Sonate für Klavier und Violine*), op. 30¹¹⁵ Josefa Zöhrrerja,¹¹⁶ ki je od leta 1865 deloval na šoli *Filharmonične družbe* in bil dolga leta njena osrednja osebnost. Koncertiral je solistično in v različnih komornih zasedbah, deloval je tudi kot pedagog in skladatelj. V letih 1910–1915 so bila na odru *Filharmonične družbe* izvedena številna njegova komorna dela: *Sonata za violo* (*Violasonate*) [F-dur],¹¹⁷ op. 31 (prvič v Ljubljani), *Godalni kvartet* (*Streichquartett*) [v c-molu], op. 33 (krstna izvedba),¹¹⁸ *Sonata za violončelo* (*Cellosonate*) (Romanze),¹¹⁹ *Kvintet za klavir, dve violini in violončelo* (*Quintette für Klavier, zwei Violinen und Violoncell*) [v d-molu, op. 36]¹²⁰ in *Sekstet za godalne instrumente* (*Sextett für Streichinstrumente*), op. 39 (krstna izvedba).¹²¹ Poleg teh del je napisal še *Erinnerungen za klavir štiročno*, ki jih hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica* v Ljubljani.¹²²

Številna violinska dela je v Celju v letih 1904–1916 napisal Oskar Friedrich Rieding (1846–1916),¹²³ ki se je v Celju najbrž upokojil. Njegova violinska dela so večinoma izšla v založbi *Bosworth* in se še danes izvajajo po vsem svetu. Štiri koncertne miniature za violino in klavir spadajo v skladateljev poznejši opus, ki



SLIKA 15.5 Josef Zöhrer, *Romanze aus der Sonate für Violoncell und Klavier*. Leipzig: Kistner, 1911. Naslovnica (dlib).

je nastajal v Celju pred prvo svetovno vojno. Za razliko od njegove slavne serije »lahkih« in melodičnih koncertov in koncertinov, napisane za mlajše violiniste, so njegove miniature danes povsem neznane. Namenjene so bile zrelejšim izvajalcem, na kar nakazujejo posamezni naslovi: *Nežnost (Tendresse)*, *Priznanje*

(*L'Aveu*), *Odhod (Le Départ)* in *Poželenje (Désir ardent)*. Prve tri skladbe – *Nežnost* (op. 37), *Priznanje* (op. 38), *Odhod* (op. 40) – so izšle med letoma 1910 in 1912 pri založbi *Bosworth* v Leipzigu, četrta skladba, *Poželenje* (op. 41), posvečena Riedingovi celjski učenki Elisabeth Matič (1896–?), pa leta 1913 pri založbi *Nador Kálmán* v Budimpešti. Čeprav izvedbe pričujočih štirih skladb za violino in klavir, ki so značilne miniature 19. stoletja, niso dokumentirane, jih je kljub temu v Celju že pred njihovim izidom najverjetneje izvajala prav njegova omenjena učenka. V izrazito spevnih in ekspresivnih miniaturah je skladatelju skozi violinsko kantileno uspelo ujeti čustveno razpoloženje ljubezenskih doživetij. V zadnjih treh skladbah izrazito liričnega značaja pa se je izpovedno izrazil v svojem značilnem melodičnem slogu.

Poleg violinskih del so v obdobju prve svetovne vojne začela nastajati tudi prva vidnejša dela za violončelo in klavir. Leta 1914 je bila v Celju izvedena *Sonata za violončelo in klavir v d-molu (Sonate für Violoncello und Klavier in D-moll)*, ki jo je napisal dr. Anton Rojic (1872–1951). Časnik *Deutsche Wacht* je o njem zapisal, da je skladatelju uspelo ustvariti delo, ki bi se lahko s svojo mirno širino, bogato melodiko, barvno bogato polifonijo in virtuozno obdelavo obeh instrumentov postavilo ob bok pomembnejšim delom tovrstne literature.¹²⁴ Poleg Rojica je *Sonata za čelo in klavir*, op. 22¹²⁵ leta 1920 napisal še Risto Savin, *Andante cantabile in Elegijo* za violončelo in klavir pa je v Mariboru napisal Emerik Beran (1868–1940) s Češkega. V letih 1898–1926 je deloval kot učitelj na šoli *Glasbene matice* v Mariboru, pozneje kot profesor violončela na ljubljanskem konservatoriju. *Univerzitetna knjižnica Maribor* hrani poleg omenjenih del še nekatera druga njegova komorna dela za godalni kvartet, kvintet in septet, dela za trobilne zasedbe ter za violino in klavir, ki so večinoma nastala še na Češkem.

Poleg številnih violinskih del in nekaterih drugih redkeje zastopanih komornih zasedb so se skladatelji na začetku 20. stoletja na komornem področju posvečali predvsem skladanju godalnih kvartetov. Okoli leta 1907 je *Godalni kvartet*, op. 3 napisal Saša Šantel (1883–1945), ki ga je pozneje predelal v *Scherzo za violino in klavir*. V letih 1907–1908 je najbrž kot študijsko delo v času študija na Dunaju nastal godalni kvartet Stanka Premrla. Leta 1914 je kvartet *Pot po domu* napisal Vasilij Mirk, med zgodnejša dela Lucijana Marije Škerjanca (1900–1973) pa se uvrščata *Godalni kvartet* v C-duru (1917) in *Godalni kvartet* v D-duru

(1921). Po koncu prve svetovne vojne se je skladateljsko delo na področju komorne glasbe zelo razširilo, nastajati so začela številna dela za najrazličnejše komorne zasedbe.

S slovenskim glasbenim prostorom so bili posredno povezani tudi na Slovenskem rojeni skladatelji (slovenskega in neslovenskega rodu), ki so s svojo poklicno potjo nadaljevali na tujem in tako niso imeli večjega vpliva na nadaljnji glasbeni razvoj v domovini. Eden takih je bil zagotovo Franc Pollini (1762–1846),¹²⁶ rojen v Ljubljani, ki jo je še v mladosti zapustil in se ustalil v Italiji. Bil je plodovit skladatelj, večinoma je pisal klavirska dela in opere. Med komornimi deli je napisal dela za violino in klavir ter različne due s harfo. V mladosti je slovensko ozemlje zapustil tudi Jakob Lorber (1800–1864), ki je znan predvsem kot pridigar.¹²⁷ Rojen je bil v Kaniži na Štajerskem, do leta 1824 se je šolal v Mariboru, pozneje pa se je preselil v Gradec, kjer je solistično koncertiral in zasebno poučeval tamkajšnje meščanske otroke. Napisal je dve deli za violino in klavir, *Des Gatten Klage (Moževa tožba)* in *Andante grazioso*, ter dva godalna kvarteta. Delo *Des Gatten Klage* je izšlo v založbi *Lorber-Verlag*, nekatera njegova dela hrani *Društvo prijateljev glasbe* na Dunaju (*Gesellschaft der Musikfreunde*). Med najbolj plodovite skladatelje na področju komorne glasbe spada Jurij Mihevc (1805–1882). Šolal se je v Ljubljani, pozneje je odšel na Dunaj, kjer je študiral pravo, ta študij opustil ter se posvetil glasbi. Na Dunaju je živel do leta 1846, ko se je preselil v Pariz in Mennecy, kjer je ostal vse do svoje smrti. Veliko se je gibal po meščanskih salonih, zadnja leta svojega življenja pa živel izključno od podpore mecenov.¹²⁸ Temu primerno njegov skladateljski opus vsebuje številna komorna dela, med katerimi najpomembnejše mesto zasedajo dela za klavir štiriročno, nekaj je del za violino in klavir, pa tudi za redkeje zastopane instrumentalne zasedbe. Med temi skladatelji se je v svetu zagotovo najbolj proslavil Hugo Wolf (1860–1903), ki je bil rojen v Slovenj Gradcu. Šolal se je v Mariboru, Gradcu in nazadnje na dunajskem konservatoriju. Večino svojega življenja je preživel na Dunaju, kjer je napisal večino svojih del. Najvidnejše mesto v njegovem skladateljskem opusu zasedajo vokalna dela, napisal pa je tudi nekaj komornih: štiri skladbe za godalni kvartet, eno za klavirski kvintet, sonato za violino in klavir ter eno za klavir štiriročno. Večina se jih je v rokopisih ohranila v *Avstrijski narodni knjižnici (Österreichische Nationalbibliothek)* ter v *Dunajskem mestnem in deželnem arhivu (Wiener Stadt- und Landesarchiv)* na Dunaju.

V prvi polovici 19. stoletja so na področju komorne glasbe na Slovenskem torej ustvarjali predvsem skladatelji, ki so na Slovensko prišli od drugod, večinoma s Češkega. Številna tovrstna dela poznamo iz koncertnih sporedov *Filharmonične družbe* v Ljubljani, zaradi pogostih neobičajnih zasedb teh skladb pa lahko sklepamo, da so mnoga nastala prav za njene koncertne potrebe glede na takratno trenutno izvajalsko razpoložljivost in potrebe. Proti koncu 19. stoletja so začela nastajati številna bolj salonsko obarvana violinska dela, pa tudi dela za večje komorne zasedbe, kot so: klavirski trio, godalni kvartet, godalni in klavirski kvintet, pa tudi dela za klavir štiriročno in dva klavirja. Na začetku 20. stoletja so v največjem številu še vedno nastajala krajša violinska dela, pojavljati pa so se začele tudi prve sonate za violino in klavir. Poleg omenjenih del je v tem obdobju nastalo tudi nekaj godalnih kvartetov, del za violončelo in klavir ter del za redkeje zastopane zasedbe.

Večina omenjenih skladb slovenskih skladateljev poznega 19. stoletja in začetka 20. stoletja ni bila nikoli natisnjena niti o njihovih izvedbah ne poročajo danes dostopni viri, čeprav je zelo verjetno, da so bile nekatere izvedene v okviru zasebnih glasbenih krogov oz. ljubiteljev glasbe. Razloge, zakaj komorna dela slovenskih skladateljev v glasbenem prostoru na Slovenskem niso bila bolj zastopana, lahko iščemo predvsem v pomanjkanju izvajalcev ter naklonjenosti slovenskega občinstva vokalni glasbi, s katero se je utrjevala in »promovirala« slovenska beseda. To so bili tudi razlogi, da je bilo v *Novih akordih* v letih 1901–1914 objavljenih le dvanajst komornih del, saj je moral urednik upoštevati tudi »reprodukcijske možnosti slovenskega prostora ter želje občinstva«. ¹²⁹ Od dvanajstih komornih del, ki so bila objavljena v *Novih akordih*, jih je bilo osem za violino in klavir, eno za kvartet violin, dve za klavir štiriročno ter eno za harmonij in klavir. ¹³⁰ Komorna dela priseljencev so bila predvsem v 19. stoletju veliko bolj vpeta v slovenski glasbeni prostor kot komorna dela slovenskih skladateljev. Priseljeni skladatelji so svoja dela pogosto pisali prav za potrebe izvajanja na internih glasbenih večerih, zato večino teh del poznamo le iz koncertnih sporedov raznih glasbenih društev in ne moremo soditi o njihovi kakovosti. Podobno kot slovenski skladatelji so tudi priseljeni skladatelji pisali večinoma dela za violino in klavir, občutno manj pa dela za godalni kvartet, violončelo in klavir ter za večje komorne zasedbe. Vsesplošna prevlada violinskih del je odraz takratne razpoložljivosti instrumentalnih izvajalcev. V 19. stoletju

je imela večina glasbenih šol in društev za potrebe poučevanja instrumentov med učitelji le pianiste in violiniste. Po koncu prve svetovne vojne je slovensko glasbeno okolje postajalo komorni glasbi vse bolj naklonjeno, v soodvisnosti s komornim poustvarjanjem pa so začela nastajati številčnejša komorna dela slovenskih skladateljev.

OPOMBE

- 1 Pomen besede »komorna glasba« se je skozi 19. stoletje postopoma spreminjal. Na začetku stoletja je bila pod tem pojmom mišljena glasba, ki se je izvajala v zasebnih krogih na dvoru, po drugi strani pa je izraz označeval tudi t. i. dvorne koncerte, namenjene poslušalcem, ki z dvorom sicer niso bili povezani. Na začetku 19. stoletja sta pod komorno glasbo spadala tudi koncert (it. *concerto*) in simfonija. Šele ob koncu stoletja je izraz pomenil predvsem instrumentalno glasbo, ki je bila namenjena manjšim sestavam in se je izvajala tako v zasebnih kot javnih prostorih. Gl. Stephen E. Hefling, ur., »Preface,« v: *Nineteenth-Century Chamber Music* (New York: Schirmer Books, 1998), vii; Heinrich Christoph Koch, »Kammermusik,« v: *Musikalisches Lexikon* (Frankfurt am Main: August Hermann der Jüngere, 1802), 820–822; Christina Bashford, »Chamber music,« v: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ur. Stanley Sadie, zv. 5 (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 434.
- 2 Bashford, »Chamber music«, 434.
- 3 Nav. delo, 442–444.
- 4 John Herschel Baron, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* (Hillsdale: Pendragon Press, 1998), 209–210.
- 5 Bashford, »Chamber music«, 440–442.
- 6 Slovenski izraz »komorna glasba« izvira iz besede *kômor*, ki pomeni »manjši zaprt prostor« in je bila prevzeta iz hrvaške in srbske besede *kòmora*, ta pa v enakem pomenu iz grške besede *kamára* (obokana soba). Izraz »komoren« se je v slovenskem prostoru in jeziku vsaj v tiskani obliki pojavil relativno pozno, pravzaprav šele takrat, ko so se na področju komorne glasbe v slovenskih glasbenih krogih začela prva vidnejša ustvarjalna in poustvarjalna prizadevanja. Pomensko se je pridevnik »komoren« sprva nanašal na dvor, zato izraz »komorni umetnik« ni pomenil izvajalca komorne glasbe v današnjem pomenu besede, pač pa izvajalca na dvoru. Na koncu 19. stoletja sta bila na Slovenskem v uporabi izraza »kamorna« in »komorna« glasba ter sta večinoma že imela današnji pomen, simfonija pa je bila še na začetku 20. stoletja del komorne glasbe. Izraz »komorna glasba« je dobil današnji pomen najpozneje v 30. letih 20. stoletja, saj Dušan Sancin (1902–1973) v svojem *Glasbenem besednjaku* iz leta 1933 h komorni glasbi prišteva »klavirske sonate, sonate za violino, čelo itd. s klavirsko spremljavo, kvintete, kvartete, trio itd.«. Nadalje navaja, da »h komorni glasbi spada vsa resna glasba, ki ni pisana za veliki orkester ali zbor«. Gl. Marko Snoj, »kômora,« v: *Slovenski etimološki slovar* (Ljubljana: Modrijan založba, 2009), 298; Andrej Rijavec, »K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra,« *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 136; »Dopisi,« *Kmetijske in rokodelske novice*, 22. april 1863, 126. Gl. »Razne reči,« *Cerkveni glasbenik* 1 (1895): 8; Vladimir Foerster, »Glasbene Maticе' koncerti in glasbeni večeri,« *Ljubljanski zvon* 17, št. 6 (1897): 281; Dušan Sancin, *Glasbeni besednjak* (Celje: Mohorjeva tiskarna v Celju, 1933), 17.

- 7 Leta 1794 so se zbrali štirje glasbeni diletanti – dimnikarski mojster in diletantski violončelist v kapeli škofa Brigida Karel Moos (1765–1799), zdravnik in violist Karl Bernhard Kogl (1763–1839), blagajnik gradbene direkcije in violinist Josef Jellemnitzky ter violinist stolne kapele Josef Flikschuh – in ustanovili godalni kvartet, ki je kmalu prerasel v *Filharmonično družbo*. Gl. Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 19.
- 8 Med godalnimi kvarteti so zastopani še naslednji skladatelji: Anton Ferdinand Titz, Andreas Lidl, Pietro Cambini, Carl Andrea Oltolina, Franz Alexander Pössinger in Giovanni Felice Mosel. Gl. »Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach. Zum Gebrauche für auswärtige Herren Mitglieder dieser Gesellschaft«. Arhiv Filharmonične družbe. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 9 Med darovalci so bili Ferdinand grof Porzia, Franz Dussik, Friedrich Wilhelm, Wolfgang Schmitt, Georg Licht, Christoph Bonomo, Gregor Vitschitsch idr. Gl. Sara Železnik, *Repertoarne smernice Filharmonične družbe v Ljubljani: katalogi muzikalij Filharmonične družbe* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2014), 12.
- 10 Karl Caspar Anton Zappe se je rodil 8. decembra 1837 v Linzu. Njegov oče, Karl Joseph Zappe (1812–1871), je študiral violino na praškem konservatoriju v razredu F. W. Pixisa in bil pozneje pomembna glasbena osebnost v Linzu. Zappe, ml., se je izobraževal na glasbeni šoli *Musikvereina* v Linzu, pozneje je bil prvi violinist orkestra tamkajšnjega gledališča, v letih 1855–1859 je deloval v orkestru gledališča v Josefstadtu na Dunaju. Kot cerkveni glasbenik je deloval po različnih cerkvah na Dunaju. V letih 1860–1871 je bil orkestrski direktor *Stanovskega gledališča* in violinski pedagog na šoli *Filharmonične družbe*, od leta 1861 violinski pedagog na *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani. Leta 1871 je v Linzu nasledil pokojnega očeta. Umril je 1. julija 1890 v Linzu. Gl. Christian Glanz, »Familie Zappe,« v: *Oesterreichisches Musiklexikon*, ur. Rudolf Flotzinger (Wien: Österreichischen akademie der Wissenschaften, 2006), 2715; Matrika učencev praškega konservatorija (hrani: *Archiv hlavního města Prahy*); Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, zv. 1 (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 45, 64.
- 11 Omenjeni glasbeniki so izvedli naslednje godalne kvartete: *Godalni kvartet*, op. 75 v C-duru J. Haydna, *Godalni kvartet*, op. 16 v g-molu W. H. Veita in *Godalni kvartet*, op. 18 v c-molu L. van Beethovna. Gl. »Musik,« *Laibacher Zeitung*, 4. december 1861, 1113–1114.
- 12 Johann (Hans) Gerstner se je rodil 17. avgusta 1851 v Žlaticah na Češkem Antoniji (rojeni Springer) in Antonu Gerstnerju, ki je bil sodar. Z glasbenim šolanjem je začel pri Carlu Rohmu v Žlaticah. V letih 1864–1870 je študiral violino na *Praškem konservatoriju* v razredu Antonína Bennewitza in Moritza Mildnerja. Leta 1870 je bil član orkestra *Nemškega gledališča* v Pragi in član *Kvarteta Bennewitz*. V Ljubljano je prišel leta 1871, ko je postal orkestrski direktor *Deželnega gledališča*. V letih 1871–1919 je deloval v *Filharmonični družbi* v Ljubljani kot učitelj teorije in violine, od leta 1882 kot vodja njenega komornega združenja, v letih 1914–1919 pa je omenjeno družbo tudi vodil. Poučeval je še na zasebnem učiteljskišču pri ljubljanskih uršulinkah (od leta 1908), na cesarskem kraljevem učiteljskišču, na nemškem zasebnem ženskem učiteljskišču in drugod. Dolga leta je violino poučeval tudi zasebno. Zelo aktiven je bil kot koncertant, tako solistično kot v številnih komornih zasedbah. Umril je 9. januarja 1939 v Ljubljani. Gl. Rojstna matrika Johanna Gerstnerja (hrani: *Státní oblastní archiv v Plzni*); Classen-Verzeichniß, 1864–1870 (hrani: *Archiv Pražské konservatoře*); Glavni katalog učencev praškega konservatorija, 135 (hrani: *Archiv hlavního města Prahy*); Hans Gerstner, »Ljubljana (1871–1939) [spomini],« v: *Življenje za glasbo*, ur. Jernej Weiss (Maribor: Litera, 2010); Gracian Čerkušák, »Hans Gerstner,« v: *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Bohumír Štědroň idr., zv. 1 (Praga: Státní hudební vydavatelství, 1965), 365; Gracian Čerkušák, »Hans Gerstner,« v: *Pazdírkův hudební*

- slovník naučný*, ur. Gracian Černušák in Vladimír Helfert (Brno: Nákladatelství Ol. Pazdířka v Brně, 1937), 314.
- 13 Gustav Silvestr Moravec se je rodil 31. decembra 1837 v mestu Hlinsko na Češkem. Na šoli *Filharmonične družbe* v Ljubljani je v letih 1866–1914 poučeval violino, klavir in petje. V letih 1871–1892 je poučeval glasbo na ljubljanskem učiteljskišču. Redno je igral v orkestru in kot violist v različnih komornih zasedbah. Umril je leta 1916 na Dunaju. Gl. SOA ZAMRSK, Chrudim 223, N: 1836–1852, fol. 21; Gerstner, »Ljubljana (1871–1939) [spomini]«, 165; Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 67.
 - 14 Omenjeni glasbeniki so na koncertu izvedli naslednja dela: *Godalni kvartet*, op. 75 v d-molu J. Haydna, *Sonata za violončelo in klavir*, op. 58 F. Mendelssohna Bartholdyja ter *Klavirski trio*, op. 97 L. van Beethovna. Gl. »Der erste Kammermusikabend,« *Laibacher Tagblatt*, 28. december 1874, 1.
 - 15 »Kammerkonzert,« *Laibacher Zeitung*, 7. april 1879, 671; »Kammermusik-Abend,« *Laibacher Zeitung*, 11. april 1879, 703–704; Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 1879. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
 - 16 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi (1882–1918). Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
 - 17 O programu te beseđe poročevalec ne poroča. Gl. »Dopisi,« *Kmetijske in rokodelske novice*, 8. junij 1864, 188.
 - 18 »Beseda v nedeljo,« *Kmetijske in rokodelske novice*, 14. december 1867, 415.
 - 19 Gl. *Imenik udov národne čitalnice v Ljubljani v začetku leta 1868 se sporočilom preteklega leta* (Ljubljana: Čitalnica ljubljanska, 1868), 12–14.
 - 20 »Nova zvezda,« *Slovenec*, 19. oktober 1875, 3; »Domače novice,« *Slovenec*, 21. oktober 1875, 3.
 - 21 Vítězslav (Viktor, Roman) Moser se je rodil 7. februarja 1864 v Sušicah na Češkem, kjer je dobil prvo violinsko znanje pri Františku Neumannu. Študij violine je nadaljeval zasebno pri Ferdinandu Lachnerju, študij kompozicije pri Zdeňku Fibichu. Od leta 1885 je bil član orkestra *Narodnega gledališča* v Pragi. V letih 1888–1891 je deloval kot učitelj violine na šoli *Glasbene matice* v Ljubljani, v letih 1891–1903 kot učitelj violine na *Hrvaškem glasbenem zavodu* (*Hrvatski glazbeni zavod*) v Zagrebu. V letih 1903–1912 je deloval kot violinski pedagog v svojem rojstnem kraju, v letih 1920–1933 pa v Plznu na glasbeni šoli Bedřicha Smetane. Bil je tudi član *Plzenske filharmonije*. Umril je 16. junija 1939 v Plznu. Gl. Vlasta Bokůvková, »2 tvorby Zdeňka Fibicha a jeho soukromého žáka: V Zapadočeském muzeu se vzpomínalo na skladatele Viktora Romana Moserja,« *Plzeňský deník*, 22. junij 1999, 19; František Židek, *Čeští houslisté tří století* (Praga: Panton, 1979), 117–118; Bohumír Štědroň, »Viktor Roman Moser,« v: *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Černušá idr., zv. 2. (Praga: Státní hudební vydavatelství Praha, 1965), 118.
 - 22 Godalni kvartet je nastopal v zasedbi Vítězslav Moser, Pavel Lozar, Alojzij Žebre in Ivan Pianeckí. Gl. Maruša Zupančič, »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne« (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 2011), 146–147.
 - 23 Ignac Orožen, *Celska kronika* (Celje: Julius Jeretin, 1854), 182, 186; Ivanka Zajc Cizelj, »Prva glasbena šola v Celju,« *Celjski zbornik* (1986): 251; Roman Drofenik, »Delo Celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju« (diplomsko delo, Oddelek za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo v Ljubljani, 1988), 7–10.
 - 24 Drogenik, »Delo Celjskega glasbenega društva«, 10.
 - 25 »Erster Kammermusik-Abend der Cillier Musikvereines,« *Deutsche Wacht*, 10. april 1890, 3.
 - 26 Ludwig pl. Schachenhofer je bil brat Moriza Schachenhoferja. Rodil se je 22. julija 1871 v mestu Scheibss. Violino je študiral na dunajskem konservatoriju v razredu Josepha Hellmesbergerja. Z

- glasbeno potjo je nadaljeval v mestu Borden v Galiciji (današnja Ukrajina). Od tam je odšel na Ptuj, kjer je v letih 1897–1901 poučeval violino in klavir na šoli ptujskega *Glasbenega društva* ter vodil mestno godbo. V šolskem letu 1901/1902 je poučeval na šoli *Filharmonične družbe* v Mariboru, zatem je od leta 1902 vodil orkester celjskega *Glasbenega društva* in na društveni šoli občasno poučeval violino. Nastopal je tudi solistično in v komornih zasedbah. Napisal je številna dela, med katerimi osrednje mesto zasedajo klavirska. Gl. Drofenik, »Delo Celjskega glasbenega društva«, 76; Drago Hasl, *Zgodovina glasbene šole v Ptuj* (Ptuj: [s. n.], 1959), 11; St. Pölten, rk. Diozeze (westliches Niederösterreich), Scheibbs, Sig. 01–10, B: 1. Jan 1854–31. Dez. 1879, fol. 220; ***, »Ludwig Schachenhofner,« *Marburger Zeitung*, 30. januar 1941, 5.
- 27 Moriz Michael Schachenhofner se je rodil 18. septembra 1878 v mestu Scheibbs v Avstriji. Prvi pouk violine je prejel od svojega očeta, Michaela Schachenhofnerja, ki je imel lastno glasbeno šolo. S petnajstim leti se je vpisal na dunajski konservatorij in ga zaključil z odliko. V letih 1902–1909 je deloval kot učitelj violine in flavte na glasbeni šoli *Glasbenega društva* v Celju. V času svojega delovanja v Celju je bil vodilna osebnost na celjskih glasbenih koncertih, bil je tudi član celjskega *Komornega združenja* (*Kammermusikvereinigung*). Umril je 24. oktobra 1909 v bolnišnici v Celju. Gl. St. Pölten, rk. Diozeze (westliches Niederösterreich), Scheibbs, Sig. 01–10, B: 1. Jan 1854–31. Dez. 1879, fol. 310; »Moriz Schachenhofner,« *Deutsche Wacht*, 27. oktober 1909, 3–4; »Stadtkapellmeister Moriz Schachenhofner,« *Marburger Zeitung*, 26. oktober 1909, 4; Imenski indeks pokopanih (1907–1918), škatla 8/35; Glavna evidenčna knjiga (1909–1911), škatla 1/6 (hrani *Zgodovinski arhiv Celje*); Zupančič, *Razvoj violinizma na Slovenskem*, 150.
- 28 Drofenik, »Delo Celjskega glasbenega društva«, 38.
- 29 »I. Kammermusikabend der Mitglieder des Musikvereines Cilli,« *Deutsche Wacht*, 9. december 1908, 3.
- 30 Katarina Kraševac, »Glasbeno življenje v Mariboru med leti 1793–1861,« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 76, št. 1–2 (2005): 49.
- 31 Kraševac, »Glasbeno življenje v Mariboru«, 46; Bruno Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo,« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 78, št. 2–3 (2007): 81.
- 32 *Mestna godba* je bila ustanovljena leta 1855. Gl. Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«, 89.
- 33 Gre za komorna dela skladateljev J. Haydna, W. A. Mozarta, L. van Beethovna, L. Spohra, F. Schuberta, G. Onslowa, W. B. Moliueja idr. Gl. »Erster Jahresbericht des philharmonischen Vereines in Marburg a/D.« Am Schlusse des Vereinsjahres 1881/82, 12–13. Hrani: *Univerzitetna knjižnica Maribor*, Sig. R 10640.
- 34 Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«, 90.
- 35 Adolf Binder se je rodil 6. marca 1845 v mestu Buškovice pri Žatcu na Češkem. Njegov oče je bil pek in velik ljubitelj glasbe. Glavno šolo je končal v Litoměřicah in se usposobil za učitelja. V letih 1866–1867 je obiskoval orglarsko šolo v Pragi. Učil se je tudi igranja na violino ter se uril v glasbeni teoriji in kompoziciji. Po študiju se je podal v gledališke vode in z igralskimi skupinami gostoval po jugovzhodni Evropi vse do Carigrada. Nekaj časa je deloval v gledališču v Osijeku in tam v plemiških družinah poučeval glasbo. Kot organist in *regens chori* se je ustalil v Helenenthalu pri Badnu blizu Dunaja. Jeseni leta 1884 se je preselil v Maribor in začel delovati na glasbeni šoli *Filharmonične družbe*, kjer je ostal do leta 1901. Bil je tudi plodovit skladatelj. Med njegovimi deli najdemo simfonije, uverture, številna komorna ter druga cerkvena in posvetna dela. Mnoga njegova dela so bila natisnjena in izvedena v Mariboru, Ljubljani, Salzburgu ter po Nemčiji in Švici. Umril je 13. septembra 1901 v Mariboru. Gl. SOA Litoměřice, Buškovice 077, N: 1835–1851, fol. 77; Karl Gassareck, »Musikdirector Adolf Binder,« *Marburger Zeitung*, 8. oktober in 10. oktober 1901, 1–2; Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«,

- 91–92; Wolfgang Suppan, »Adolf Binder,« v: *Steirisches Musiklexikon* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009), 46.
- 36 Hans Rosensteiner se je rodil 1. oktobra 1864 v Badnu pri Dunaju. Glasbeno se je izobraževal na dunajskem konservatoriju in deloval v različnih avstrijskih podeželskih gledališčih. Na šoli mariborske *Filharmonične družbe* je začel delovati leta 1894, leta 1901 je postal njen ravnatelj. Pozneje je deloval kot vodja *Glasbenega društva (Musikverein)* v Gradcu. Umril je 2. septembra 1911. Gl. Wien, rk. Erzdiözese (örtl. Niederösterreich und Wien), Baden-St. Stephan, sig. 01–17, Taufbuch, 1. Januar 1864–31. Dezember 1868, fol. 62; Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«, 99–100.
- 37 Wilhelm Köhler, Johann Gröger, Max Schönherr, Hans Bernkopf idr.
- 38 Med izvajalci komornega repertoarja srečamo tudi *Fitznerjev kvartet* z Dunaja, Godalni kvartet Združenja za komorno glasbo *Filharmonične družbe* v Ljubljani ter različne goste iz Gradca.
- 39 Alfred Kletmann se je rodil 4. novembra 1884 v Linzu. Glasbo je sprva študiral na glasbenem konservatoriju v Dresdnu, pozneje violino na dunajskem konservatoriju v razredu Otakarja Ševčíka ter na *Kraljevi akademski visoki šoli za praktično glasbeno umetnost v Berlinu* pri Josephu Joachimiu. Po študiju je deloval kot koncertni mojster v Plaunu na Saškem, v Karlovih Varih na Češkem ter Meranu na Tirolskem. V letih 1907–1917 je deloval kot učitelj violine in klavirja na šoli *Filharmonične družbe* v Mariboru. Kot koncertni mojster je deloval na Dunaju, Stockholmu in Dresdnu, leta 1923 pa je postal vodja *Glasbenega društva (Musikverein)* in *Pevsko društvo Radost (Sängerbund Frohsinn)* v Linzu. Med njegovimi slovenskimi učenci velja izpostaviti Faniko Brandl in dr. Romana Klasinca. Kletmann je umrl 21. februarja 1931 v Linzu. Gl. Wolfgang Suppan, »Alfred Kletmann,« v: *Steirisches Musiklexikon* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 2009), 354; Elisabeth Th. Hilscher, »Familie Kletmann,« v: *Oesterreichisches Musiklexikon*, ur. Rudolf Flotzinger (Dunaj: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2003), 1072.
- 40 Kletmannov godalni kvartet je deloval v zasedbi: Alfred Kletmann, Julius Demmer, Karl Felber in Hans Mascher. Gl. Hartman, »Mariborsko filharmonično društvo«, 111.
- 41 Blaž Fišer je koncertiral na koncertih *Glasbene matice* leta 1888 in leta 1889. Gl. Koncertni spored *Glasbene Matice*, 8. julij 1888; »Koncert,« *Slovenec*, 10. januar 1889, 3; »Koncert g. Blaža Fišerja,« *Slovenec*, 14. januar 1889, 3.
- 42 Foerster, »'Glasbene Matice' koncerti in glasbeni večeri,« 382; »Drugi redni koncert Glasbene matice,« *Dom in svet* 10, št. 6 (1897): 194; Koncertni program *Glasbene matice*, 7. december 1898; »I. redni koncert Glasbene Matice v Ljubljani,« *Dom in svet* 11, št. 24 (1898): 768.
- 43 Koncertni program *Glasbene matice*, 6. januar 1904; Koncertni program *Glasbene matice*, 21. oktober 1913.
- 44 Koncertni program *Glasbene matice*, 4. oktober 1915.
- 45 *Ševčíkov kvartet* je sprva deloval v sestavi: Bohuslav Lhotský, Karel Procházka, Karel Moravec, Bohuslav Váška. Gl. Koncertni spored *Glasbene matice*, 12. november 1906; Koncertni spored *Glasbene matice*, 12. november 1911.
- 46 Gojmir Krek, »Koncerti,« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 3.
- 47 Anton Lajovic, »Komorni večer dne 1. decembra 1909,« *Novi akordi* 9, št. 1 (1910): 2.
- 48 »Šola 'Glasbene Matice',« *Slovenec*, 13. september 1892, 5.
- 49 »Musikverein,« *Pettauer Wochenblatt*, 17. marec 1878, 2; »Tages-Chronik (Musikverein),« *Pettauer Wochenblatt*, 25. avgust 1878, 2.
- 50 Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe 18. in 19. stoletja v Novem mestu,« *Kronika* 15 (1967): 136.

- 51 Tomaž Faganel, »Glasba klasicizma v novomeških arhivih,« v: *500 let kolegiatnega kapitlja v Novem mestu*, ur. Stane Granda (Novo mesto: Dolenjska založba, 1997), 218.
- 52 Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe 18. in 19. stoletja«, 136.
- 53 *Quartete für Flöte, Violin, Viola und Violoncell des p. P. Rafael Klemenčič 1862*. Gl. RISM ID št. 540001022. Hrani: *Frančiškanski samostan v Novem mestu*, Ms. mus. 263.
- 54 P. Rafael Klemenčič se je rodil 27. avgusta 1830 v okolici Novega mesta. V red je vstopil 28. avgusta 1848. Študiral je na Dunaju in leta 1859 prišel v Novo mesto kot gimnazijski profesor. Poučeval je zemljepis in zgodovino, v letih 1868–1875 tudi petje. Bil je profesor, gvardijan, vikar in deifinitor. Umrli je 29. junija 1886 v Novem mestu. Gl. Alfonz Furlan, »Pisatelji frančiškanske hrvaško-kranjske pokrajine sv. Križa,« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 21 (1926): 48; Ivan Vrhovec, *Zgodovina Novega mesta* (Ljubljana: Matica slovenska, 1891), 297.
- 55 Darja Freljih, »Glasba 18. in 19. stoletja v ohranjenih rokopisih ljubljanskih Frančiškanov,« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 62.
- 56 Freljih, »Glasba 18. in 19. stoletja v ohranjenih rokopisih ljubljanskih Frančiškanov«, 64–65.
- 57 *Divertimento al Pianoforte coll' accompagnamento di Violino*. Gl. RISM ID št. 540002928. Hrani: *Minoritski samostan sv. Frančiška v Piranu*, Ms. mus. C–7; *Capriccio per Pianoforte e Violino*. Gl. RISM ID št. 540002943. Hrani: *Minoritski samostan sv. Frančiška v Piranu*, Ms. mus. C–9; *Fantasia per Pianoforte e Violino*. Gl. RISM ID št. 540002944. Hrani: *Minoritski samostan sv. Frančiška v Piranu*, Ms. mus. C–10.
- 58 Notno gradivo je bilo pregledano v naslednjih slovenskih cerkvah in samostanih: knjižnica frančiškanskega samostana in kapiteljska knjižnica v Novem mestu, glasbeni arhiv opatijske cerkve v Celju, glasbeni arhiv ljubljanske in mariborske stolnice, minoritski samostan v Ljubljani in arhiv cerkve Sv. Jurija na Ptujju.
- 59 Marija Jasna Kogoj, *Uršulinke in njihovo vzgojno poslanstvo* (Ljubljana: Družina, 2006), 298.
- 60 Franz (František) Benedikt (Josef) Dussek (Dusík, Dussik, Dusseg, Dusech, Dusseck, Dussig, Duschek, Dusek idr.) se je rodil 22. marca 1765 v Časlavu na Češkem. Šolal se je v cistercijskem samostanu Žďár nad Sázavou in v benediktinskem samostanu Emauzy v Pragi. Po koncu šolanja je služboval pri grofici de Lützow, s katero je odšel v Italijo in se na Češko ni več vrnil. V gledališčih v Mortari in Benetkah je nastopal kot koncertni mojster. V letih 1786–1790 je služboval kot glasbeni direktor v milanskem gledališču *La Scala*. V letih 1790–1799 je deloval kot organist in violinist in glasbeni kapeli ljubljanske stolnice, zatem v Gorici kot zasebni klavirski učitelj, glasbeni vodja, pianist in violončelist. Po letu 1817 se je za Dusikom porazgubila vsaka sled. V literaturi se pojavlja podatek, da naj bi umrl v Stični, vendar viri tega ne potrjujejo. Gl. Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusik* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009), 119.
- 61 *Serenata No. 1*. D dur [vl I, va, vc, ob, 2 cor, B]; *Serenade in B*; *Seren. No. 2* [vl I, vl II, va I, va II, vc, basso, cl, cor I, cor II]; *Seren. No. 3*. D dur [katalog muzikalij *Filharmonične družbe* jo navaja kot:] »Für die gesellsch. Wasserfahrten, mit türk. Musik« [2 vl, va, B, piccolo, 2 fl, 2 ob, 2 cl, fg, 2 cor, 2 clarina, timpany con tamburo].
- 62 [Serenada v Es-duru] (»per 2 V, 2 Va, 1 Vlo, 1 Clto, 1 Cor, 1 Fag. E B.«). Delo je navedeno v glasbenem katalogu *Filharmonične družbe* iz leta 1804 [izgubljeno]. Gl. Barbo, *František Josef Benedikt Dusik*, 97, 115.
- 63 Anton Höller se je rodil okoli leta 1760 v Neukirchnu v Avstriji. Od leta 1800 do svoje smrti je bil organist in *regens chori* v glasbeni kapeli ljubljanske stolnice. Ohranjenih je nekaj njegovih sakralnih kompozicij z štiriglasni zbor ali nekaj solistov z instrumentalno spremljavo. Je tudi avtor komornih

- in koncertnih skladb, znanih le po naslovih. Umril je 30. oktobra 1826 v Ljubljani. Gl. Jože Sivec, »Anton Höller,« v: *Enciklopedija Slovenije*, ur. Marjan Javornik, zv. 4 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990), 41.
- 64 Philharmonische Gessellschaft – koncertni programi, 2. maj 1817. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 65 Philharmonische Gessellschaft – koncertni programi, 5. december 1817. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 66 Matej Babnik se je rodil 19. septembra 1787 na Dunaju. Njegov učitelj glasbe je bil Pietro Polzelli, podrobnejših podatkov o Babnikovi izobrazbi ni. Poleg oboe naj bi obvladal še petje, orgle, klarinet, klavir, flavto, violino in violi. V začetku februarja leta 1806 se je kot oboist zaposlil v glasbeni kapeli ljubljanske stolnice. Zatem se je preselil v Budimpešto, kjer je v letih 1815–1822 deloval kot učitelj pevske šole tamkajšnje evangeličanske občine in kot dirigent tamkajšnjega *Glasbenega združenja (Pesti Musikai Egyesület)*. Okoli leta 1846 je postal kapelnik peštanske servitske cerkve. Umril je v Pešti leta 1868. Gl. Tomaž Faganel, »Uvod,« v: *Matej Babnik: Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, ur. Tomaž Faganel, Monumenta artis musicae Sloveniae, Supplementa 1 (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, 2008), xi–xiii.
- 67 Tomaž Faganel, »Revizijsko poročilo,« v: *Matej Babnik: Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, ur. Tomaž Faganel, Monumenta artis musicae Sloveniae, Supplementa 1 (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, 2008), xiv.
- 68 Cvetko Budkovič, »Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875,« *Muzikološki zbornik* 14 (1978): 49–50.
- 69 Joseph Miksch (Josip, Josef Mikš) se je rodil 14. novembra 1778 v kraju Nové Město (Neustadt) na Češkem. Sprva je deloval kot zasebni učitelj za predmete nemške šole in glasbe pri baronu Hallersteinu, nato je bil štiri leta pomočnik v Langenauu. V letih 1806–1814 je v Kranju deloval kot organist, kot učitelj na glavni šoli in francoski gimnaziji. Leta 1814 se je na ljubljanski normalki zaposlil kot učitelj lepopisja in glasbe za učiteljske pripravnike. Leta 1817 je postal ravnatelj na koprski normalki in deželni šolski nadzornik za primorske šole, razen goriških. V prošnji za mesto učitelja na *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* je navedel, da dovršeno igra klavir in orgle, odlično klarinet in fagot, dobro poje in igra na violino. Bil je častni član ljubljanske *Filharmonične družbe*. V Ljubljani je sodeloval pri posvetnih in cerkvenih izvedbah. Napisal je tudi več del: nemške in latinske maše, graduale, ofertorije, *Tantum ergo*, *Te Deum* itd. Gl. Zorko Harej, »Josip Mikš,« v: *Primorski slovenski biografski leksikon*, ur. Martin Jevnikar, zv. 10 (Gorica: Goriška Mohorjeva družba, 1984); Budkovič, »Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875«, 53.
- 70 Philharmonische Gessellschaft – koncertni programi, 21. marec 1817. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 71 Philharmonische Gessellschaft – koncertni programi, 28. september 1821. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 72 Franz (Franciscus) Sokol (Sokoll) se je rodil 27. novembra 1779 v mestu Sadská na Češkem Ferdinandu in Anni Sokol. Šolal se je neznano kje, zatem je bil vojaški trobentač in kapelnik. V letih 1812–1816 je poučeval glasbo v Celovcu, septembra leta 1816 pa je bil med šestnajstimi kandidati izbran za prvega učitelja glasbe na novo ustanovljeni *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani, kjer je ostal do smrti. Sokol je obvladal klavir, orgle in violino, poznal je tudi pihala. V Ljubljani je v okviru koncertov *Filharmonične družbe* solistično nastopal s klarinetom, violončelom in petjem. Sokol je tudi skladal, vendar njegova dela večinoma niso znana. Umril je 6. februarja 1822 v Ljubljani. Gl. Rojstna matrika Franza Sokola, okrožje Nymburk (Sadska), 6/296. Hrani: *Státní oblastní archiv v Praze*; Mrliška knjiga Franza Sokola, Cerkev Sv. Petra v Ljubljani (1812–1824), sig. 01273, fol. 103. Hrani: *Nadžkofijski arhiv*

- Ljubljana; *Slovenski biografski leksikon*, ur. Alfonz Gspan (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971), geslo »Franc Sokol(l)«.
- 73 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 2. junij 1821. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 74 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 298.
- 75 Caspar (Gašpar, Kašpar, Gašper) Maschek (Mašek, Mascek) se je rodil 6. decembra 1794 v Pragi. Poučeval ga je oče Vincenc Mašek, ki je bil klavirski virtuoz in pedagog. V letih 1811–1815 je na praškem konservatoriju študiral violončelo. Od leta 1812 do leta 1815 je bil kapelnik vojaške godbe 8. divizije češke armade in očetov pomočnik v cerkvi sv. Mikulaša (sv. Nikolaj) v Pragi. Leta 1819 je postal kapelnik v *Stanovskem gledališču* v Gradcu. Leta 1820 je prišel v Ljubljano, kjer je prevzel mesto kapelnika stanovskega gledališča, kmalu pa tudi vodstvo koncertov v okviru *Filharmonične družbe*. Kot pedagog je deloval na *Glasbeni šoli C. kr. vzorčne glavne šole* in na šoli *Filharmonične družbe* v Ljubljani. Napisal je številna dela. Umril je 13. maja 1873 v Ljubljani. Gl. Glavni katalog učencev praškega konservatorija (hrani: Archiv hlavního města Prahy); Gracian Černušák, »Kašpar Mašek,« v: *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Černušák idr., zv. 2 (Praga: Státní hudební vydavatelství Praha, 1965), 62; *Slovenski biografski leksikon*, ur. France Kidrič (Ljubljana: Zadrudna gospodarska banka, 1933–1952), geslo »Gašpar Mašek«.
- 76 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 8. junij 1821. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 77 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 12. julij 1821. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 78 Joseph Benesch (Jožef Beneš, Giuseppe Benesch) se je rodil 11. januarja 1795 v mestu Batelov na Moravskem. Prvo glasbeno znanje je dobil od svojega očeta, Matthiasa Benescha (Matěj Beneš; 1757–1852), ki je bil *regens chori* in glasbeni učitelj ter od organista Wenzla Horzalka (1769/74–1835) v Třešfu. V mestu Potěhy blizu Časlava se je izučil za učitelja, a se je leta 1814 preselil na Dunaj, kjer je pri Martinu Schlesingerju (1754–1818) zasebno študiral violino. Zatem je postal član glasbene kapele grofa Franza Thaddäusa barona pl. Zinnicq[ue] (1760–1832) in leta 1819 s svojim učencem Sigmundom pl. Praunom (1811–1830) odšel na koncertno turnejo. Med turnejo je leta 1820 obiskal tudi Ljubljano, leto pozneje trikrat igral na Ljubljanskem kongresu in se nato za pol leta ustalil v Trstu. Leta 1822 se je priselil v Ljubljano in dobil dovoljenje za zasebno poučevanje. Med letoma 1823 in 1828 je bil orkestrski direktor *Filharmonične družbe*, krajši čas tudi *Stanovskega gledališča*. Od leta 1826 je deloval kot učitelj violine na šoli *Filharmonične družbe* in leta 1828 zapustil Ljubljano ter se vrnil na Dunaj. Leta 1832 je tam postal član prestižne dvorne kapele, dve leti pozneje namestnik orkestrskega direktorja v *Dvornem gledališču (Burgtheater)*. Poleg zasebnega poučevanja je poučeval tudi na *Glasbeni akademiji (Akademie der Tonkunst)* na Dunaju. Poleg številnih violinskih del je na Dunaju napisal tudi dva godalna kvarteta. Umril je 11. februarja 1873 na Dunaju. Gl. Ferdinand Luib, »Biographische Skizzen hier lebender Compositeure, Virtuosen und Musikalischer Schriftsteller Joseph Benesch,« *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 8, št. 58 (1848): 229–230; Bohumír Štědroň, »Josef Beneš,« v: *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Černušák idr., zv. 1 (Praga: Státní hudební vydavatelství Praha, 1963), 81–82; Vladimír Helfert, »Josef Beneš,« v: *Pazdírkův hudební slovník naučný*, ur. Gracian Černušák in Vladimír Helfert, zv. 2 (Brno: Nakladatelství Ol. Pazdírek, 1937), 65; Eman Meliš, »Josef Beneš,« v: *Slovník naučný*, ur. František Rieger, zv. 1 (Praga: Nakladatelství Kober a Markgraf, 1860), 613; »Slovník pověstných jmen (Josef Beneš),« *Květy. Národní zábavník pro Čechy, Moravany a Slowáky*, 24. september 1835, 387.

- 79 »Tonkunst,« *Illyrisches Blatt zum Nutzen und Vergnügen*, 14. april 1820, 58.
- 80 Maria Rosa Moretti, ur., *La Pagina e l'archeto (Fonti Paganiniane a Genova)* (Genova: Comune di Genova, 2004), 58–59.
- 81 V Glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani so med Beneševimi violinskimi deli ohranjena: *Prémier Concertino pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quartour*, op. 14; *Variations brillantes sur le Choeur favori de l'Opera: 'Il Crociato' de Meyerbeer pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quartour ou de Pianoforte*, op. 12; *Grandes Variations sur un thème original pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quartour*.
- 82 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba: 1794–1919*, 45–46.
- 83 »9 Landler zu Cottillions für's Pianoforte mit Begleitung einer Violine componirt und gewidmet der Flochwohtgebohrnen Baronesse von Billichgratz Sternkreutz Ordensdame von Baron Louis Lazzarini«. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani. Gl. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, 300.
- 84 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 10. november 1854. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 85 Aleš Nagode, »Kamilo Mašek v prostoru in času,« v: *Maškov zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2002), 64.
- 86 Philharmonische Gesselschaft – koncertni programi, 26. oktober 1855. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 87 Philharmonische Gesselschaft – koncertni programi, 9. januar 1857. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 88 Philharmonische Gesellschaft – koncertni programi, 14. december 1855. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 89 Jindřich (Heinrich) Fiby se je rodil 15. maja 1834 na Dunaju, kjer je končal konservatorij. V letih 1853–1857 je deloval v Ljubljani kot orkestrski direktor in solist *Stanovskega gledališča*, zatem je postal ravnatelj znojemske glasbene šole na Češkem, kjer je deloval 45 let. Večina njegovih skladb je bila pred vojno shranjenih v znojmskem *Glasbenem društvu (Musikverein)*, nekatere koncertne skladbe pa so shranjene v arhivu mestne vojaške glasbe. Umrli je 23. oktobra 1917 v Znojmu. Gl. Tomáš Pšenička, »Obrázky z historie: Kdo byl Heinrich Fiby?,« *Nové znojenské listy* 10. oktober 1997, 6; Jan Tomán, »Hymnus na nekončného–Heinrich Fiby,« *Znojenský týden*, 21. oktober 2002, 14; Jitka Štěpničková, »Nahlédnutí do fondu musejní knihovny: Znovu o knihách a lidech,« *Znojenský region*, 15. marec 1996, 5; Vladimír Helfert, »Heinrich Fiby,« v: *Pazdírkův hudební slovník naučný*, ur. Gracian Černušák in Vladimír Helfert (Brno: Nákladatelství Ol. Pazdírkův v Brně, 1937), 261.
- 90 Theodor Clemens Elze se je rodil 6. septembra 1830 v mestu Oranienbaum v Nemčiji. Prvi pouk violine in klavirja je prejel od očeta. Na leipziškem konservatoriju je študiral klavir (Moscheles in Plaidy), violino (David, Dreyschock) in kompozicijo (Hauptmann). V Ljubljano se je priselil leta 1852, kjer je deloval kot organist in glasbeni učitelj. Med svojimi kompozicijami je zapustil simfonije, godalne kvartete, klavirske in violinske sonate, vokalna dela itd. Umrli je 10. septembra 1895 v Ljubljani. Pogosto se ga zamenjuje z njegovim bratrancem Theodorjem Ludwigom Elzejem (1823–1900), ki je deloval v Ljubljani od leta 1851 kot pastor protestantske cerkve. Gl. Hermann Mendel, »Theodor Clemens Elze,« v: *Musikalisches Conversations-lexicon*, ur. Hermann Mendel, zv. 3 (Berlin: Verlag von R. Oppenheim, 1873), 356; »Todesfall,« *Laibacher Zeitung*, 12. september 1895, 1811.
- 91 Mendel, »Theodor Clemens Elze,« 356.

- 92 Na avtografu je na koncu partiture zapisano: »E. 6. Februar 65. zu Laibach«. Gl. RISM ID št. 450105763. Hrani: *Landesbibliothek* v Coburgu v Nemčiji, Ms. mus 774.
- 93 Dragotin Cvetko, *Gojmir Krek*, Znameniti Slovenci (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988), 26, 197.
- 94 Izidor Cankar, »Obiski (iz življenja in delovanja naših umetnikov – Dr. Gojmir Krek),« *Dom in svet* 24, št. 1 (1911): 442–443.
- 95 Karl (Charles) Eulenstein se je rodil 27. decembra 1802 v Heilbronnu Georgu Heinrichu Eulensteinu (1776–1807) in Johanni Christiani (roj. Winzelburger; 1779–1844). V otroštvu se je učil igranja na violino, pozneje tudi na kitaro in dromljo. Svojo domovino je zapustil ter kot kitarski virtuoz in izvajalec na dromlji deloval v Parizu in v Londonu. Zaradi težav z zobmi je igranje na dromljo opustil in v letih 1834–1845 deloval v angleškem mestu Bath, kjer je poučeval kitaro, concertino in nemški jezik. Leta 1834 se je poročil s Katharino Henriette Sophie Rose (1806–1879) in z družino živel v Heilbronn, Stuttgartu in Günzburgu. Po smrti žene leta 1879 se je naselil pri svoji hčerki v Celju, kjer je živel od obresti svojih prihrankov. V letih 1820–1840 je izdal dvanajst del za kitaro (namenjeno predvsem ljubiteljem), metodično delo za kitaro *A New Practical Method for the Guitar*, nekaj albumov priljubljenih pesmi s spremljavo kitare, due za kitaro in klavir, violino in klavir itd. Umril je 15. januarja 1890 v Celju. Gl. »Todesfälle,« *Deutsche Wacht*, 16. januar 1890, 3; »Danksagung,« *Deutsche Wacht*, 23. januar 1890, 8; »Ein Virtuose auf der Maultrommel,« *Laibacher Zeitung*, 23. januar 1890, 136; Victor de Pontigny in Paul Sparks, »Eulenstein, Charles,« *Grove Music Online*. 2001; Dostop 19 jun. 2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000009071>. Karl Eulenstein, *Meine musikalische Laufbahn* (Heilbronn: Stadtarchiv, 2001).
- 96 Delo sta 23. decembra 1883 izvedla Georg Mayer in pianist Schavel. Gl. »Cillier Musikverein,« *Deutsche Wacht*, 13. december 1883, 4; »Mitglieder Concert des Cillier Musikvereines,« *Deutsche Wacht*, 30. december 1883, 7.
- 97 Carl Eulenstein je za violino in klavir napisal naslednja dela: *Abschied* za violino in klavir; *Heimatsklänge für Violine und Pianoforte*; *Album-Blätter für Violine mit Pianoforte*. No. 1 Glückliche Zeit. No. 2. Verlassen. No. 3. Liebeslied No. 4. Abschied; *Album-Blätter für Violine mit Pianoforte* No. 5. Schlummerlied. No. 6. Romanze No. 7 Andacht. No. 8. Serenade.
- 98 »Musik für Pianoforte mit Begleitung,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, oktober 1883, 249–250; »Musik für Pianoforte mit Begleitung,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, december 1884, 338; »Musik für Pianoforte mit Begleitung,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, oktober 1887, 462.
- 99 *Pettauer Anzeiger*, 26. 12. 1909, 2; »Musik für Pianoforte mit Begleitung,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, december 1892, 515–516; »Musik zu Pianoforte zu vier Händen,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, avgust 1890, 320–321.
- 100 Gl. op. 35.
- 101 »Musik für Pianoforte mit Begleitung,« *Hofmeister: Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, april 1895, 137.
- 102 Maruša Zupančič, »Violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti na Slovenskem v začetku 20. stoletja,« *De musica disserenda* 4, št. 2 (2010): 71–84.
- 103 Zbirko *Štiri skladbe za violino in klavir* je leta 1958 posnel Albert Dermelj (posnetek hrani arhiv RTV Slovenija). Edina dokumentirana izvedba te skladbe je zabeležena na programskem listu koncerta Vladimirja Škerlaka iz leta 1960 v okviru Ristu Savinu posvečenega koncerta *Akademije za glasbo*.
- 104 »Konzert Sancin,« *Nova doba*, 7. november 1925, 2–3.

- 105 Dragotin Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949), 66.
- 106 Karlo Rupel je *Dva intermezza za violino in klavir*, op. 14, izvedel 8. oktobra 1949 v Celju in 9. oktobra 1949 v Žalcu. Pozneje ju je izvedel leta 1960 še Ruplov študent, ko je *Akademija za glasbo* priredila koncert Savinovih del. Na *RTV Slovenija* ju je leta 1966 posnel Tomaž Lorenz, ki ju zadnja leta izvaja tudi na svojih koncertih. Poleg njega je Savinova dela izvajal tudi violinist Franci Rizmal.
- 107 »Koncert Thierry–Jeraj–Brezovšek v Celju,« *Nova doba*, 16. november 1920, 3.
- 108 Igor Grdina, »Benjamin Ipavec,« v: *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011), 44.
- 109 Cvetko, *Risto Savin: osebnost in delo*, 24
- 110 Nav. delo, 28.
- 111 Zikmund (Siegmund, Žiga) Polášek se je rodil 26. aprila 1877 v Holešovu na Češkem. Njegov oče, Franz Polášek, je bil vojaški kapelnik. V letih 1892–1895 je Zikmund Polášek obiskoval *Orglarsko šolo* v Brnu, v letih 1895–1899 pa *Praški konservatorij* v razredu Otakarja Ševčíka. V letih 1899–1902 je deloval kot koncertni violinist v Krakovu in tako odslužil obvezni vojaški rok. V letih 1902–1912 je bil član orkestrrov v Lvovu, Varšavi, v *Narodnem gledališču (Národní divadlo)* in *Češki filharmoniji (Česká filharmonie)* v Pragi in deloval kot učitelj violine na *Koroški glasbeni šoli (Musikschule für Kärnten)* v Celovcu ter v letih 1910–1912 na *Glasbeni matici* v Kranju. Od leta 1912 do smrti je bil ravnatelj glasbene šole v Slanem na Češkem, kjer je umrl 2. junija 1933. Gl. Glavni katalog učencev praškega konservatorija. Hrani: *Archiv hlavního města Prahy*; Miroslav Jaroč, »Zikmund Polášek: ohlédnutí za výraznými postavami slánského kulturního života v první polovině dvacátého století,« *Slanský obzor* 5 (1997): 133–140; Bohumír Štědron, »Zikmund Polášek,« v: *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, ur. Gracian Černušák idr., zv. 2 (Praga: Státní hudební vydavatelství, 1965), 337.
- 112 Josef (Josip) Vedral se je rodil 27. avgusta 1872 v Stavropolu v Rusiji češkim staršem. Končal je šest razredov ljudske šole. Leta 1885 se je vpisal na *Praški konservatorij* v razred Antonína Bennewitza, pri katerem je z odliko diplomiral leta 1891. Po diplomi je kot violinist tri leta služboval pri vojaški godbi pehotnega polka, št. 74, in v Kovařovičevem simfoničnem orkestru v Pragi. 24. septembra 1895 je na *Glasbeni matici* v Ljubljani nasledil violinskega pedagoga Karla Jeraja ter začel poučevati violino kot glavni predmet in klavir kot stranski predmet. Na šoli *Glasbene matice* je štiriintrideset let poleg violine poučeval tudi nauk o glasbi, občasno je vodil zbor in orkester. Od leta 1912 je na *Orglarski šoli* v Ljubljani poučeval nauk o glasbi in klavir ter petje na *I. državni gimnaziji*. Koncertno je bil aktiven predvsem na začetku svojega pedagoškega delovanja. Leta 1922 je bil odlikovan z redom sv. Save. Njegovi učenci so bili Ivan Trost, Anton Bajda, Vinko Šušteršič, Albin Fakin in mnogi drugi. Aktiven je bil tudi kot skladatelj, njegov opus zajema predvsem violinska dela. Umrl je 20. aprila 1929, pokopan je na ljubljanskih Žalah. Gl. Matrika učencev praškega konservatorija (hrani: *Archiv hlavního města Prahy*); »Josip Vedral,« *Ponedeljkova izdaja Jutra*, 22. april 1929, 2; *Slovenski biografski leksikon*, ur. Alfonz Gspan, zv. 4 (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980–1991), geslo »Josip Vedral«.
- 113 Avtograf hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 114 Delo sta 7. decembra 1898 izvedla Julij Junek in Josef Procházka. Gl. Koncertni list *Glasbene matice*, 7. december 1898.
- 115 Delo je bilo izvedeno 20. marca 1912 v izvedbi Hansa Gerstnerja in Josefa Zöhrrerja. Gl. »Vierter Kammermusikabend den 20. März 1912,« *Laibacher Zeitung*, 22. marec 1912, 662–627.
- 116 Josef Zöhrrer se je rodil 5. februarja 1841 na Dunaju. Leta 1860 je na dunajskem konservatoriju zaključil študij klavirja, violončela in kompozicije ter začel nastopati kot pianist. Zatem je bil gledališki

- kapelnik v Trstu, v letih 1865–1883 učitelj na glasbeni šoli *Filharmonične družbe* v Ljubljani ter vodja njenega zbora, v letih 1883–1912 pa glasbeni ravnatelj družbe. Redno je vodil simfonične koncerte in nastopal v raznih komornih zasedbah. Na odru *Filharmonične družbe* je bilo izvedenih več njegovih del. Umrli je 20. 11. 1916 v Ljubljani. Gl. Primož Kuret, »Josef Zöhrrer,« v: *Enciklopedija Slovenija*, ur. Dušan Voglar, zv. 15 (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001), 215.
- 117 Delo sta 19. februarja 1910 v Ljubljani izvedla Natalie Bauer Lechner (viola) in Josef Zöhrrer (klavir) ter ga ponovila še 21. februarja 1910 v Celju. Gl. »Musikverein Cilli, zweiter kammermusikabend,« *Deutsche Wacht*, 26. februar 1910, 1.
- 118 Delo je bilo izvedeno 5. decembra 1910 v zasedbi: Hans Gerstner, Alois Kern, Heinrich Wettach in Rudolf Paulus. Gl. »Kammermusik,« *Laibacher Zeitung*, 6. december 1910, 2561.
- 119 Delo je bilo izvedeno 13. novembra 1911. Gl. »Erster Kammermusikabend den 12. November, zweites Mitgliederkonzert den 13. November,« *Laibacher Zeitung*, 15. november 1911, 2498.
- 120 Delo je bilo izvedeno v zasedbi: Hans Gerstner, Robert Hüttle, Heinrich Wettach, Rudolf Paulus in Josef Zöhrrer. »Erster Kammermusikabend 24. November,« *Laibacher Zeitung*, 26. november 1913, 2547.
- 121 »Erstes Gesellschaftskonzert des Philharmonischen Gesellschaft,« *Laibacher Zeitung*, 25. november 1915, 1955.
- 122 *Erinnerungen. Ein Tanz-Pöem für Pianoforte zu vier Händen, op. 20*. Tisk. Leipzig: Fr. Kistner. Hrani: Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani.
- 123 Oskar Friedrich Rieding se je rodil 29. junija 1846 v mestu Banie (Bahn) na Pruskem (današnja Poljska). Violino je študiral na *Neue Akademie der Tonkunst (Kullack Musik-Institut)* v Berlinu pri Adolfu Grünwaldu (1826–1901), pozneje pri praškem violinistu Raimundu Dreyschoku (1824–1869) na glasbenem konservatoriju v Leipzigu. Od leta 1871 je dvaintrideset let deloval v Budimpešti kot prvi violinist orkestra *Narodnega gledališča (Nemzeti Színház, poznejša Kraljeva opera)*. Leta 1903 se je upokojil in se preselil v Celje, kjer je napisal številna violinska dela. Umrli je 7. julija 1916 v Celju. Gl. Glavna evidenčna knjiga, 1911–1917 (hrani: *Zgodovinski arhiv Celje*); Imenski indeks pokopanih, 1907–1918, mestno pokopališče (hrani: *Zgodovinski arhiv Celje*); Sezname grobov, 1882–1974, 10/43 (hrani: *Zgodovinski arhiv Celje*); *Deutsche Wacht*, 8. julij 1916, 7; »Todesfälle,« *Deutsche Wacht*, 12. julij 1916, 3; Prüfungen der Schüler und Schülerin des Conservatoriums der Musik zu Leipzig, Michaeli 1862, 175 (hrani: *Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*); Maruša Zupančič, »Preface,« v: Oskar Rieding, *Concerto in b minor op. 35 for violin and piano*, Annette Oppermann (ur.), Urtex, München: G. Urtex, 2019, str. II–III.
- 124 Delo sta 31. 1. 1914 izvedla Franz Horak in dr. Otto Kallab. Gl. »Kammermusikabend des Musikvereins Cilli,« *Deutsche Wacht*, 7. februar 1914, 2–3.
- 125 Na koncu partiture je skladatelj pripisal, da je bilo delo končano na veliki četrtek leta 1920. Delo je leta 1954 založila njegova žena Olga Širca. Tako tisk kot tudi rokopis hrani Glasbena zbirka *Narodne in univerzitetne knjižnice*.
- 126 Francesco (Franc, Franz) Pollini (Pulini) se je rodil 26. marca 1762 v Ljubljani zdravniku Janezu Krizostomu in Mariji Elizabeti baronici Posarelli iz Gorice. Osnove glasbe in igranja na čembalo naj bi dobil v Ljubljani, obvladal naj bi tudi igranje na violino in petje. Od pomladi 1783 je živel na Dunaju, kjer se je seznanil z W. A. Mozartom. Okoli leta 1790 se je ustalil v Milanu, kjer je študiral pri N. A. Zingarelliju. Ni potrjeno, da bi Pollini poučeval na milanskem konservatoriju, pač pa je ob njegovi ustanovitvi postal častni član. Poučeval je zasebno. Napisal je klavirsko metodično delo *Metodo per clavicembalo*, ki je kot prvo italijansko klavirsko metodično delo izšlo pri založbi *Ricordi* leta 1812. Seznam njegovih del je nepopoln, saj se ga pogosto zamenjuje z njegovim soimenjakom, ki je bil rojen v Mendrisu v Švici leta 1832, ki je študiral na milanskem konservatoriju in pozneje dirigiral v *Gledališču*

Scala (Theatro alla Scala). Pollini (roj. v Ljubljani) je napisal številna dela. Umrl je 17. septembra 1846 v Milanu. Gl. Ivan Klemenčič, »Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija,« *Muzikološki zbornik* 28 (1992): 73–91; Elena Biggi Parodi, »Pollini, Francesco [Franc, Franz],« v: *Grove Music Online*. 2001; Dostop 19. jun. 2021. <https://www-oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022029>.

- 127 Jakob Lorber se je rodil 22. julija 1800 kmetu in godcu Michaelu Lorberju in Mariji Tautscher (Tavčar) v Kaniži pri Jarenini. Ljudsko šolo je obiskoval v Jarenini. Oče in Anton Udl sta ga poučevala violino, klavir in orgle. Leta 1817 je Lorber v Mariboru opravil pripravniški tečaj za učitelje in zatem učiteljeval v Št. Ilju v Slovenskih goricah in pri Sv. Janezu v dolini Saggau. Leta 1819 se je vpisal na mariborsko gimnazijo ter se preživljal kot organist in učitelj. Leta 1824 se je preselil v Gradec, kjer je bil pet let zasebni učitelj. Leta 1829 je uspešno opravil še višji pedagoški izpit, preživljal pa se je z violinskim koncertiranjem ter poučevanjem violine in petja. Seznanil naj bi se tudi s Paganinijem. Napisal je nekaj del za violino in klavir. Leta 1840 bi moral prevzeti službo kapelnika v Trstu, vendar se je posvetil pridiganju in pisanju duhovnih spisov, po katerih je danes najbolj znan. Občasno je še koncertiral. Umrl je 24. avgusta 1864 v Gradcu. Gl. Karl Gottfried Ritter von Leitner, *Jakob Lorber* (Beitigheim: Lorber Verlag, 1969), 9–17; Vekoslav Grmič, »Jakob Lorber (1800–1864),« *Večer*, 20. julij 1988, 6; *Slovenski biografski leksikon*, ur. Izidor Cankar in Franc Ksaver Lukman (Ljubljana: Zadržna gospodarska banka, 1925–1932), geslo »Jakob Lorber«.
- 128 Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti*, 268; Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec: slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).
- 129 Sprema beseda k 1. letniku *Novih akordov*, 1901.
- 130 Simona Moličnik, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo* (Ljubljana: Slovenska matica, Slovensko muzikološko društvo, 2006), 189–226.



16

KLAVIRSKA GLASBA

Nataša Cigoj Krstulović

Osrednja forma skladateljskega zanimanja na področju klavirskega ustvarjanja v evropskem prostoru je bila od konca 18. stoletja sonata, ki je z deli Wolfganga A. Mozarta, Josepha Haydna in Ludwiga van Beethovna dosegla razvojno izpolnitev. Novo razvojno obdobje se je začelo okrog leta 1830, ko si je v klavirski glasbi vse bolj utirala pot klavirska miniatura. Zaradi skromnejših glasbenih razmer se sočasno in še desetletja pozneje na Slovenskem nastala klavirska glasba ne more primerjati z glavnimi ustvarjalnimi tokovi evropskega prostora. Zaznamuje jo odsotnost nekaterih zvrsti, značilnih za sočasno klavirsko produkcijo večjih evropskih glasbenih središč. Poleg kvantitativnega manka so odraz takratnih glasbenih razmer na obrobju avstrijske monarhije naslednje specifikke: skladbe za klavir so tu večinoma nastajale priložnostno, bile so namenjene zasebnemu muziciranju in plod ljubiteljskih glasbenih ustvarjalcev oziroma maloštevilnih poklicnih, v slovenske dežele priseljenih glasbenikov, ki niso zmogli ali imeli namena slediti glavnim tokovom klavirske ustvarjalnosti. Poleg tega je slovenska ustvarjalnost za klavir v kvantitativnem in kvalitativnem pogledu zaostajala tudi za izvirno vokalno ustvarjalnostjo. Kljub obetom, ki so jih kazale posamezne klavirske skladbe, objavljene konec 19. stoletja in na začetku 20. stoletja v reviji *Novi akordi*, pa so se razvojni tokovi na temelju individualnih umetniških in sodobnih kompozicijskih rešitev, kakršni so bili desetletja prej značilni za klavirsko ustvarjalnost razvitega evropskega glasbenega prostora, zarisovali šele desetletje po koncu prve vojne.

16.1 PRED LETOM 1850

Variacije in priredbe plesnih skladb *Deutscher* za klavir

Obdobje spretnosti klavirske igre kot obdobje virtuoznosti, ki je v evropskem glasbenem prostoru pred sredino 19. stoletja izhajalo iz temeljev Clementijevih, Czernyjevih in Cramerjevih tehničnih vaj ter so ga v ustvarjalnosti zaznamovale Chopinove in Lisztove etude ter skladbe mnogih manj pomembnih skladateljev, na Slovenskem ni pustilo pomembnih glasbeno-ustvarjalnih sledi, pač pa se je udeleževalo le na poustvarjalni ravni. Sporedi ljubljanske *Filharmonične družbe* (*Philharmonische Gesellschaft*) dokumentirajo izvedbe virtuoznih klavirskih variacij takrat popularnih, vendar danes večinoma pozabljenih tujih ustvarjalcev. Salonski repertoar, ki so ga v 30. letih 19. stoletja Ljubljanci slišali v izvedbi domačih diletantov, je bil aktualen in moden. Aktivni člani *Filharmonične družbe* so na društvenih koncertih igrali skladbe Ignaza Moschelesa, Henrija Herza, Ferdinanda Riesa, Carla Czernyje, Sigismunda Thalberga in Franza Liszta, nekajkrat tudi lastne priredbe za štiriročno izvajanje.¹

Odsotnost izvirnih virtuoznih klavirskih skladb, kakršne so navduševale občinstvo na koncertnih odrih v večjih evropskih glasbenih središčih, pojasnjuje preprosto dejstvo, da na Kranjskem takrat ni bilo domačih glasbenikov – klavirskih virtuofov, ki bi tovrstne skladbe tudi pisali. V Ljubljani rojena klavirska virtuoza Franc Pollini (1763–1846) in Jurij Mihevc (1805–1882) sta že od mladih let živela, delovala in se uveljavila zunaj meja rojstne dežele. Za Pollinijeve klavirske kompozicije je značilno variacijsko načelo, ki je izraslo iz avtorjeve nenehne poustvarjalne aktivnosti. Takšen kompozicijski princip prežema njegove variacije in parafraze, pa tudi nekatere zbirke sonat.² *Tri sonate* (*Tre sonate*) op. 26, ki so bile prvič izdane 1812 v Milanu in v novi redakciji leta 2014 v Ljubljani,³ je Pollini napisal v starejši skladateljski maniri in z didaktičnim namenom. Na tujem so nastale tudi številne Mihevčeve klavirske skladbe.⁴ Podobno kot Pollinijev je tudi Mihevčev klavirski opus – v njem prevladujejo skladbe salonskega značaja⁵ – vitalno zaznamovala njegova poustvarjalna aktivnost. Opažna Mihevčeva skladateljska poteza je bila takrat modna virtuoznost. Takšne so tudi njegove *Velike koncertne variacije na izvorno temo s spremljavo kvarteta ali orkestra* (*Grandes Variations de concert sur un thème original mit Quartet oder*

Orchesterbegleitung), izdane v Leipzigu, ki jih je skladatelj izvedel oktobra 1836 na gostovanju v rojstnem mestu – v Ljubljani. Med tovrstno tvornostjo za klavir se zdi smiselno omeniti še ustvarjalnost na Slovenskem delujočega češkega glasbenika Františka Josefa Benedikta Dusíka (1765–po 1817). Tudi njegove skladbe zaznamuje pianistično delovanje in takrat moden način klavirske igre. Pisal je različne virtuozno obarvane skladbe koncertnega tipa.⁶ Dva niza variacij, *Šest variacij za klavir* (*Six variations pour le pianoforte*) na temo Mozartove opere *Die Zauberflöte* (*Čarobna piščal*) in *Variacije za klavir* (*Variations für das fortepiano*) na temo Haydnove *Simfonije št. 94*, ki jih je Dusík posvetil Ferdinandu baronu pl. Attemsju in ju hranijo v *Deželnem zgodovinskem arhivu v Gorici* (*Archivio storico provinciale di Gorizia*), sta bila v sodobni izdaji natisnjena v Ljubljani leta 2016.⁷ Gre za ornamentalne variacije z vključenimi elementi virtuozne klavirske igre: pasažami, okraski, oktavnimi podvojitvami in podobno. Skladatelj je sledil strogim načelom figuralnega variiranja, svobodneje pa je oblikoval sklepni del. Variacijske postopke je Dusík domiselno uporabil tudi v skladbi *Capriccio za klavir* (*Capriccio per il Fortepiano*).⁸

Še pred sredino 19. stoletja je igranje klavirja tudi na Slovenskem postalo vse bolj pomemben del družabnega življenja ljubiteljev glasbe bogatejšega plemiškega in meščanskega sloja, ki jim je bila zaradi družbenega in ekonomskega položaja omogočena zasebna glasbena izobrazba in nasploh ukvarjanje z glasbo. V *Narodni in univerzitetni knjižnici* v Ljubljani hranijo rokopise in tiske njim namenjenih priredb plesnih skladb za klavir, ki so bile (z orkestrom) izvedene v predpustnem času konec 20. in v začetku 30. let 19. stoletja. Ohranjeni sporeddi ljubljanskega *Stanovskega gledališča* (*Ständisches Theater*) iz tega časa dokumentirajo izvedbe plesnih skladb med dejanji gledaliških iger, med njimi tudi izvedbo »novih, izvirnih« nemških plesov *Deutscher* Jurija Mihevc 6. januarja 1826.⁹ Njihova priredba z naslovom *Šest novih blešččih izvirnih nemških plesov s kodo ob karnevalu leta 1826 za ljubljansko strelišče* (*Sechs neue brillante Original Laibacher Shiesstatt Deutsche mit Coda für den Carneval des Jahres 1826*) je istega leta izšla pri eni od treh najpomembnejših glasbenih založb tedanjega časa – dunajski založbi *Cappi und Comp.* Skladbo je Mihevc posvetil tedanjemu ljubljanskemu županu J. N. Hradeckemu, ki je verjetno financiral natis. Glasbena faktura sledi matrici, ki so jo kot izhodišče za pisanje nemških plesov uporabljali tudi drugi ustvarjalci. Gre za zaporedje šestih kratkih plesov v sorodnih durovih

tonalitetah, ki ga uvaja krajši uvod in daljši zaključek – koda. Tridelna oblika »a b a« je klasicistično členjena. Preprosta melodija temelji na stereotipnem ritmičnem obrazcu in enostavni harmoniji. Bližino ljudske glasbeno-plesne dediščine razkriva fanfarni uvod kot vabilo na ples ter akordno grajena melodija s sekstami in tercami ter posameznimi predložki.

Izposojanje popularnih melodij je bil uveljavljen postopek, ki so ga pogosto uporabljali ustvarjalci plesnih venčkov za karnevalske plesne. Pod priredbe nemških plesov *Deutscher* za klavir, ki so ohranjene v *Narodni in univerzitetni knjižnici*, so se podpisali glasbeni diletanti: Valentin Klemenčič (Clementschesch), Leopold Ledenig (1795–1857), Franz Seraphin Nepozitek, Joseph Bosizio ter Johann Carl Fischer pl. Wildensee in Louis (Ludwig) baron pl. Lazarini (1789 ali 1795–?). Skrajno preproste priložnostne skladbe so z glasbenega vidika nepomembne in celo avtorsko vprašljive, vendar so dragocen dopolnilni vir za preučevanje danes malo znane zgodovine družabnega življenja plemiških in višjih meščanskih slojev v času bidermajerja na Slovenskem. Na naslovnici so običajno zapisani datum oziroma leto nastanka, priložnost, ob kateri je bila napisana skladba, in tudi ime osebe, ki so ji bili plesi posvečeni. Obeležujejo enkratni dogodek in njegove akterje, po drugi strani pa posvetila osebam v povezavi z ustvarjalci razkrivajo njihove osebne ali družbene vezi, kažejo, kdo in na kakšen način se je udeleževal kulturnega in družabnega življenja.

V enak čas kot omenjene priredbe plesnih skladb *Deutscher* za klavir datira tudi v rokopisu ohranjen niz štirih plesov v tridobnem taktu z naslovom *Štirje valčki za klavir zloženi ob priložnosti plesnega večera na 8. februar 1829 in poklonjeni gospodu Jos. pl. Maurerju, stotniku v štabu njegovega Veličanstva Avstrijskega cesarja od Gašparja Maška (Quatre Valses pour le Piano-Forte composée a l'occasion d'une Soirée dansante le 8. Février 1829 et dédiées a Monsieur Jos. De Maurer Capitaine a l'état major a. S. de Sa Majeste l'Empereur d'Autriche par Gaspard Maschek)*. Oznake instrumentov med notnim tekstom podkrepijo domnevo, da je bil ohranjen izvod namenjen za dejansko izvedbo. Valčki Gašparja Maška (1794–1873) zaradi svoje skrajno poenostavljene fakture v glasbenem pogledu nimajo posebne vrednosti, vendar so zanimivi z zgodovinskega vidika. Gre za eno od prvih pri nas nastalih plesnih skladb, označenih kot »valček«.


Model pisanja zaporedja kratkih plesnih skladb v tridobnem taktu, kot se je uveljavil pri ciklu nemških plesov *Deutscher* v 20. letih 19. stoletja, se je pri

28579, II, L, e,
123

Caspar Maschek.

Br.
4¹

in der grünen
LAIBACH



WALZER

für das **PIANOFORTE** componirt
und der
hochgeborenen Frau
Hermine Gräfin Sprinzenstem
hochachtungsvoll gewidmet

VON CASPAR MASCHKEK.

Selbstverlag. Druck von D. Eger in
Laibach.

Ausgegeben 18. Jänner 1872.

SLIKA 16.1 Gašpar Mašek, *Auf der grünen Laibach*. Ljubljana, [1872], naslovnica (dlib).

nas obdržal vse do srede stoletja. Ustvarjalci so po letu 1830 sledili vzorcu, ki ga je utrdil na Dunaju delujoči skladatelj Joseph Lanner. Število plesov v ciklu se je zmanjšalo na pet kratkih valčkov.¹⁰ Takšnemu kompozicijskemu modelu je sledil skladatelj Gašpar Mašek v skladbi za klavir *An der grünen Laibach* (*Na zeleni Ljubljani*), nastali verjetno pred letom 1853, izdani pa šele leta 1872.¹¹ Na podlagi dinamičnih in agogičnih znamenj bi lahko sklepali, da skladba ni bila le spremljava za ples, tempo je označen le na začetku uvoda. Niz valčkov uvede programsko zasnovan uvod v šestosminskem taktu. Posamezni valčki so klasicistično členjeni, dvodelno obliko sestavljata veliki periodi. Preprosto melodijo podpira značilen tričetrtinski valčkov ritem s poudarjenim basovim tonom. Daljša koda z reminiscencami na glasbeno gradivo vseh valčkov v zaključku skladbe razkriva prizadevanje za večjo kompozicijsko enotnost.

Enako obliko kot Maškova skladba imajo še drugi valčki, ki jih hrani ljubljanska *Narodna in univerzitetna knjižnica*: *Serafin's Walzer* (*Serafinov valček*) Fr. L. Kossa, *Seebacher Walzer* (*Seebaški valček*) in *Stückler's Walzer* (*Stücklerjev valček*, za klavir štiriročno) ter dva niza valčkov Johanna Baptista Dragatina *Laibacher Congressplatz Walzer* (*Valček Ljubljanski Kongresni trg*) in njegov v fragmentu ohranjen *Ringellocken Walzer* (*Valček Zaviti kodri*).¹²

16.2 PO LETU 1850

Valčki, polke in kadrilje za zasebno muziciranje

Od sredine 19. stoletja je ob violini, flavti in kitari v zasebnem muziciranju ljubiteljev na Slovenskem pridobival vidnejši položaj klavir. Igranje klavirja je postajalo vse bolj razširjeno v plemiških in tudi meščanskih salonih.¹³ Izbor plesnih oblik je bil posledica vpliva prevladujočega glasbenega okusa ljubiteljev in neambicioznih namenov ustvarjalcev napisati glasbo za razvedrilo. Ohranjene izvirne skladbe pričajo, da je bila klavirska tvornost namenjena zasebnemu muziciranju in je imela značilnosti t. i. uporabne glasbe. Njen nastanek je bil odvisen od zunanjih spodbud, značilni zanje so bili enostavna faktura, tipizirani ustvarjalni principi in ponekod bližina ljudskega melosa. Cikluse kratkih valčkov, polke in kadrilje so večinoma pisali domači ustvarjalci, ki se

z glasbo niso ukvarjali poklicno. Posestnik, pisec in politik Miroslav Vilhar (1818–1871), Josipina Toman (Turnograjska, 1833–1854) ter Benjamin Ipavec (1829–1908), po poklicu zdravnik, so se enostavnih kompozicijskih postopkov priučili pri zasebnih učiteljih. S svojimi skladbami niso dosegli tiste stopnje umetniške občutljivosti, ki bi opazno preseгла ustaljene enostavne skladateljske obrazce, značilne za ljubiteljsko ustvarjalnost. Izstopajoči glasbeni parameter v njihovih skladbah je všečna melodija, ki je značilno bidermajersko sentimentalno obarvana, preprosta spremljava pa večinoma temelji na osnovnih harmonskih stopnjah.

Prvi skladateljski poskus Benjamina Ipavca, valček za klavir *Knospen Walzer* (*Popki*), nastal leta 1843, je komponiran po Lannerjevemu modelu zaporedja petih kratkih valčkov z uvodom in kodo. Popularnost dunajskega valčka, ki je v drugi polovici 19. stoletja zaznamovala glasbeno življenje avstrijske monarhije, je spodbudila nastanek še ene tovrstne skladbe, ki jo je Ipavec naslovil preprosto *Valček* (*Walzer*). Skladbo, ki jo je napisal leta 1869 v Gradcu, sestavlja niz petih kratkih valčkov brez uvoda in kode. Kljub preprostemu glasbenemu stavku je opazen individualen skladateljev pristop. Členjenje v mali dvodelni obliki ponekod ne sledi strogi simetriji. Valčki si sledijo brez premora in so med seboj organsko bolj povezani.

Ne preseneča dejstvo, da so tudi skladateljski poskusi Josipine Toman v tedanjem času v plemiški in meščanski sredini priljubljeni valčki in polke.¹⁴ Rokopise skladb, ki jih je napisala med letoma 1850 in 1854, v času od njene zaroke do prezgodnje smrti, hrani *Narodna in univerzitetna knjižnica*. Naslov valčkov *Milotinke* aludira na liričen, celo sentimentalni glasbeni izraz. Niz štirih valčkov s kratkim šesttaktim uvodom v počasnem tempu sledi uveljavljenemu modelu plesnih venčkov. Tonalitete valčkov si sledijo po kvintnem zaporedju: Des – As – Es – B. Osemtaktja so ponekod razširjena. Opuščanje osemtaktnih period lahko obravnavamo že kot prvo stopnjo stilizacije valčka. Občutje sugerirajo oznake »nježno«, »počasno i nježno«, »zibljaje«. Melodija sloni na stereotipnem ritmu četrtinka, četrtinka s piko, osminka; v levi roki je za valček značilna akordna figura z basovim tonom na prvo poudarjeno dobo.

Poleg valčkov so se od začetka 40. let 19. stoletja z Dunaja na obrobje monarhije širili novi modni plesi – polke, ki so bile prvič predstavljene konec 30. let v Pragi.¹⁵ V skladu z aktualnimi družabnimi trendi in povpraševanjem glasbenih



SLIKA 16.2 Jospina Toman, »Milotinke,« rkp., str. 3 (dlib).

Ljubiteljev so založbe izdajale polke v priredbah za klavir. Da so se novi plesni ritmi prek priredb za klavir in z godbami razširili tudi k nam ter spodbudili k ustvarjanju za glasbo navdušene ljubitelje, kažejo tudi polke Jospine Toman. Njeni polki *Zoranka* in *Zoridanka*, oblikovani v preprosti tridelni »a b a« obliki, temeljita na ponavljajoči, za ples značilni ritmični figuri v dvodobnem taktu ter preprosti akordski spremljavi v levi roki, njuna melodika pa razkriva bližino enostavnega ljudskega melosa.

Tedaj moderni novi plesni ritmi so spodbudili k ustvarjanju tudi Miroslava Vilharja. *Živio polka* (1848) in *Polka Slovenka* (1849) sta bili njegova klavirska ustvarjalna prvenca.¹⁶ Vilhar je polki dal natisniti leta 1862 kot glasbeno prilogo koledarju *Sloga*. Okorno pisani glasbeni stavek odraža v skladanju za klavir nevesčega avtorja, ki se je bolj kot na instrumentalnem področju priljubil med Slovenci s pisanjem vsečnih napevov na vokalnem področju. Tudi Vilharjeve ostale skladbe za klavir so skladane skrajno preprosto. Valčke *Milice*, ki so nastali leta 1850, je Vilhar posvetil »slavnemu Slavjanskemu društvu v Terstu.«¹⁷ Istega leta je Vilhar v čast prihoda Gustava Ignaza pl. Chorinskega, barona pl. Ledske, v

Ljubljano napisal serijo valčkov z uvodom in finalom z naslovom *Zvezdice. Slovenske okroglice*.¹⁸ Tudi ti valčki sledijo uveljavljenemu vzorcu kratke dvodelne forme, Vilhar jo je sestavil iz dveh velikih period, šestnajstih taktov, ki se ponovita. Melodija sloni na značilnem metričnem ogrodju valčka: težka doba (basov ton akorda) – lahka doba – lahka doba. Pet valčkov uvede slavnostni koračniški uvod in zaključni daljši finale. Glasbena faktura v melodiji s tercami, sekstami in predložki razkriva bližino alpske glasbene folklore. Podobno so zasnovani tudi valčki *Savelieder (Savske pesmi)*, ki jih je Vilhar posvetil Louisi baronici pl. Schmidburg in jih je natisnila graška tiskarna *J. F. Kaiser* leta 1852. Pozneje je Vilhar napisal le še tri preproste plesne skladbe za klavir: francosko polko *Naprej – polka française*, polko – mazurko *Slovenski mladini* ter koračnico *Sokolova potnica*.

Velikemu povpraševanju ljubiteljev po vedno novih skladbah v plesnih ritmih so se prilagodili založniki s tedaj značilnimi posamičnimi izdajami priljubljenih skladb. Anton Nedvėd (1829–1896), glasbeni ravnatelj *Filharmonične družbe*, se je podpisal pod priložnostno francosko polko *Sangergruss (Pevski pozdrav)*. Zapis na naslovnici »ljubljskim gospem v spomin na pevski ples 21. februarja 1859 s spoštovanjem posvetil Anton Nedvėd«¹⁹ kaŹe, da je priredbo plesne skladbe za klavir namenil ljubljanskim mešćankam v razvedrilo in v spomin na ples, ki ga je organizirala *Filharmonična družba*. Pri dunajski zaloŹbi *J. L. Pick* je izšla francoska polka *Prijatlom*, ki jo je napisal ućitelj Anton P. Arzenšek, pri *Giontiniju* v Ljubljani pa leta 1868 dve polki ućitelja Leopolda Belarja (1828–1899): *Concordia Polka (Polka Sloga)* in *M.[arien] Polka (Marijina polka)*. Slednji je dal natisniti še dve podobni plesni skladbi: *Paulinen Polko (Pavlinina polka)* ter koračnico *Zloga marš*. Da ju je namenil za razvedrilo, kaŹe skrajno poenostavljen glasbeni stavek z melodijo v zgornjem glasu in razloŹenimi akordi v levi roki. PriloŹnostnega znaćaja je bila tudi *Brilantna polka*, ki jo je zloŹil bogoslovec Ludovik Hudovernik (1859–1901) in posvetil »oćetu naroda« Janezu Bleiweisu ob 70-letnici. Omenjene plesne skladbe za klavir imajo zaradi rabe tipiziranih skladateljskih vzorcev in funkcije poljuden znaćaj in predstavljajo predstopnjo samostojne umetniške glasbe. V nasprotju z omenjenimi pa je po kompozicijski plati naprednejša *Polka de Salon (Salonska polka)*, ki jo je napisal v Celju delujoći ućitelj, zborovodja in skladatelj Gregor Tribnik (1831–1876) in je bila izdana leta 1874 v dunajski reviji »zanimive klavirske glasbe« *Musikalische Presse*.

Skladba se uvršča v področje salonske klavirske glasbe, kakršna je zavzemala takrat pomemben del evropske ljubiteljske glasbene prakse in tudi produkcije glasbenih založb.

Poleg valčkov in polk so bile v drugi polovici 19. stoletja med plesi popularne tudi kadrilje (četvorke). Venčki znanih priljubljenih napevov, ki so jih njeni sestavljenci priredili za klavir po znanem zaporedju plesov v kadrilje, so bili le obrtniški izdelek in ne avtorske skladbe. Iz niza popularnih pesemskih melodij je kapelnik vojaške godbe Franz Blaschke za ples v ljubljanski *Kazini* sestavil kadriljo *Ljubice*. Klavirsko izdajo je posvetil pokroviteljici Jožefini Terpinc. Domnevamo lahko, da je bilo takšnih priložnostnih priredb več. V ljubljanski *Narodni in univerzitetni knjižnici* hranijo še dve kadrilji *Spominke* in *Pomnice* anonimnih avtorjev, sestavljeni iz ljudskih in ponarodelih pesmi, ki ju je založila *Narodna čitalnica* v Kranju ter posvetila Janezu Bleiweisu in Fidelisu Terpincu. V knjižnici *Uršulinskega samostana* v Ljubljani pa je ohranjena še Blaschkejeva priredba *Soča Quadrille za glasovir po slovenskih napevih*, sestavljena iz priljubljenih, po Goriškem razširjenih napevov.

Poleg omenjenih priredb so pod vplivom modnega dunajskega plesnega repertoarja in priljubljenih Straußovih skladb v ritmu kadrilje nastale tudi izvirne klavirske skladbe. Pisal jih je Benjamin Ipavec in jih dal natisniti v Gradcu (*Julien-Quadrille, Toast-Quadrille, Annen-Quadrille*); leta 1863 je celjski založnik Tarman izdal njegovo *Kadriljo po jugoslovanskih napevih*, ljubljanska *Glasbena matica* pa leta 1880 *Koncertno kadriljo*. Glasbeni stavek Ipavčevih plesnih skladb je v primerjavi s skladateljskimi poskusi Vilharja in Tomanove sicer plod bolj izobraženega in tehnično bolj verziranega pianista, vendar imajo kljub temu njegove zgodnje klavirske skladbe le zgodovinsko vrednost.

Klavirskemu valčku je preboj s področja razvedrilne, tudi zabavne oziroma t. i. lahke glasbe, na področje t. i. resne oziroma umetniške glasbe že v prvi polovici 19. stoletja utrl Fryderyk Chopin, na Slovenskem pa so tovrstne izvirne klavirske skladbe izgubile zvočno dekorativnost in pomen lahkotnega ljubiteljskega razvedrila šele konec 19. stoletja. Kot razvojno naprednejši primer izvirne klavirske ustvarjalnosti med plesnimi oblikami lahko izpostavimo *Valček*, ki ga je Ipavec objavil leta 1902 v reviji *Novi akordi*. V kompozicijskem pogledu ga lahko ločimo od t. i. uporabne, razvedrilu namenjene glasbe, saj kaže stilizirano podobo in se uvršča med klavirske miniature.

Variacije na ljudske in ponarodele pesmi

Preproste ornamentalne variacije na prevzete teme so po letu 1830 v klavirski glasbi velikih evropskih glasbenih narodov nastajale le še na področju t. i. salon-ske glasbe. S spremembo estetske misli, ki jo je zagovarjal Robert Schumann, so namesto prevzetih melodij postale izhodišče variiranja v umetniški glasbi avtorske teme. V nasprotju z glavnimi tokovi evropske klavirske ustvarjalnosti druge polovice 19. stoletja so bile na Slovenskem prevzete teme – znani popularni napevi in ponarodele pesmi – še vedno vir navdiha za ustvarjalce klavirskih skladb variacijskega tipa. Ustvarjalci so variacije ukrojili po uporabnostnih merilih v obliko, ki je ustrezala takratnim zmožnostim in potrebam lokalnega okolja. Pogosto so bile plod zunanje spodbude ali odziva na vsebinske iztočnice nagradnih natečajev za nove klavirske skladbe. Priložnostnega značaja so bile variacije na tedaj aktualno himno avstrijskega cesarstva *Gefühle (Občutki)*, ki jih je napisal avstrijskemu cesarju Francu Jožefu I. vdan stiški župnik Janez Hink (1796–1886) v spomin in zahvalo ob njegovem okrevanju ob atentatu leta 1853. Omenjena občutja je Hink izrazil v dvanajstih variacijah, kar je pojasnil v uvodu natisnjene skladbe, ki jo je izdala dunajska založba *F. Glöggel*. V kompozicijskem pogledu gre za primer figuralnih variacij klasicističnega sloga. Pri isti založbi je Hink pozneje kot svoje drugo delo izdal podobno pisano »fantazijo z variacijami za klavir« *Lebe wohl! (Zbogom!)*. Omenjeni skladbi sta doslej edini njegovi znani deli. Okrog leta 1860 je *Variacije za klavir (Variationen für das Pianoforte)* kot svoje prvo delo pri dunajskem založniku *F. Glöggel & Sohn* objavil že omenjeni celjski glasbenik Gregor Tribnik.²⁰ Skladba, pisana po vzoru znanih Mozartovih ornamentalnih variacij, obsega uvod, temo s petimi variacijami in finale.

Slovence so k pisanju variacij za klavir navdihnili priljubljeni in razširjeni Vilharjevi pesemski napevi (obj. 1852–62). Melodijo Vilharjeve ponarodele pesmi *Pri luni* je za klavir priredil Davorin Jenko (1835–1914) in skladbo poleg štirih drugih enostavnih priredb ljudskih pesmi vključil v zvezek *Slovenske narodne pesmi*; kot svoje drugo delo je zbirko izdal v samozaložbi na Dunaju leta 1861. Isti Vilharjev napev je prevzel kot temo za variacije *Mila lunica. Melodie nationale de Slovenie* odbornik *Filharmonične družbe*, pianist in pevec Rudolf Degen in skladbo leta 1861 sam zaigral na prireditvi v ljubljanski *Narodni čitalnici*. Ta skladba je zaradi primanjkljaja podobnih izvirnih skladb zavzemala

PO JEZERU BLIZ' TRIGLAVA.

Andantino quasi allegretto. Ant. Foerster.

PIANO.

Imprimerie Wenzelk à Vienne. G. M. 1.

SLIKA 16.3 Anton Foerster, *Po Jezeru bliz' Triglava*. Ljubljana, Glasbena matica, [1874], str. 3 (dlib).

v tedanji slovenski klavirski produkciji nekaj let vidno mesto, bila je natisnjena in razprodana.²¹ V luči takšnih razmer ni naključje, da se je lotil pisanja variacij na še eno priljubljeno ponarodelo Vilharjevo pesem tudi poklicni glasbenik Anton Foerster (1837–1926). Skladbo *Po jezeru bliz' Triglava* je označil z besedami »koncertna ilustracija slovenske narodne pesmi« in je bila prva izdana klavirska skladba osrednje slovenske glasbene založbe *Glasbena matica* (izd. 1874). Kljub reminiscenci na metrum plesne oblike, tridobnemu taktu s poudarjeno prvo četrtinko, pa Foersterjeva skladba po svoji glasbeni fakturi in zahtevnosti izvedbe pomeni opazno oddaljitev od glasbe, pisane za zasebno muziciranje ljubiteljev. Dve leti za omenjenimi Foersterjevimi variacijami je izšla še ena obdelava istega napeva, ki jo je napisal na Hrvaško izseljeni skladatelj slovenskega rodu Fran Serafin Vilhar (1852–1928). Leta 1876 je bila njegova *Paraphrase über ein slovenisches Volkslied (Parafraza na slovensko ljudsko pesem)* objavljena v »mesečniku izbranih kompozicij našega časa« *Die Musikalische Welt* (Glasbeni svet), ki ga je izdajala založba *Henry Litolff's Verlag* v Braunschweigu.²²

Da so priredbe ljudskih in ponarodelih pesmi ustrezale narodnoprerednemu duhu časa, ki se je med Slovenci širil v drugi polovici 19. stoletja, kaže tudi nabor klavirskih skladb, ki so izšle pri založbi *Glasbena matica*. K pisanju klavirske transkripcije je Danila Fajglja (1840–1908) spodbudil napev slovenske ljudske pesmi *Luna sije* (izd. 1881). Preprost glasbeni stavek, izstopajoča melodija v desni roki in preprosta spremljava v levi roki kažejo, da je bila namenjena širšemu krogu ljubiteljskih izvajalcev. Enak namen so imele podobne skladbe, izdane pri omenjeni založbi: F. S. Vilharjeva fantazija *V tihem mraku* (izd. 1882) in skladbi Hrabroslava Volariča (1863–1895), parafraza *Pozdrav iz daljave* (izd. 1884) in *V domačem krogu. Potpourri slovenskih narodnih pesni* (izd. 1885).

Konec 19. stoletja je na področju klavirske ustvarjalnosti ločnica med preprostim in bolj zahtevnim repertoarjem že bolj izrazita. Leta 1892 so pri *Glasbeni matici* izšle tri nove klavirske skladbe: Sattnerjeva obdelava *Kje so moje rožice*, Foersterjeva *Zagorska. Lahka koncertna fantazija na slovensko národno pesem za klavir, op. 51* in Hoffmeisterova *Rapsodija na slovenske národne pesni za klavir, op. 4*. Foersterjevo in Hoffmeisterovo skladbo je nepodpisani poročevalec vzel kot primer dveh načinov komponiranja. Prvo je označil za »salonsko«, drugo za »po vsebini in obliki za umetnejšo« ter kot kriterij izpostavil kompozicijske značilnosti glasbenega stavka. Zapisal je:

»Kar se tiče transkripcij, variacij, fantazij in rapsodij, ki se skladajo na narodne pesmi ali narodne motive, mislimo, da sta možni dve obliki skladanja. [...] Druga oblika je ona umetna, da skladatelj uporablja narodne pesmi ali motive tako kot na primer Smetana ali Dvořák, ki snujeta iz njih v polifoniji in v umetnih oblikah najkrasnejša dela resnično velike narodne umetnosti [...] G. Foerster in Hoffmeister sta vtisnila svojima skladbama umetnejšo obliko. Forsterjeva skladba ni koncertna fantazija najvišjega sloga, nego zgolj lepo zveneča salonska skladba o narodni pesmi. Motivi, vzeti iz melodije, spremljani z razloženimi trizvoki [...]. G. Hoffmeister je izvedel svojo rapsodijo umetneje, bodisi po obliki ali vsebini [...]«²³

V nasprotju s Hoffmeistrom se je pravnik in nepoklicni glasbenik Viktor Parma (1858–1924) s transkripcijami napevov slovenskih ljudskih in ponarodelih pesmi v taktu dunajskega valčka prilagodil sposobnostim ljubiteljskih pianistov in ugodil njihovemu okusu. Objavil jih je založnik Schwentner v zbirkah *Pozdrav Gorenskej* (izd. 1894) in *Bela Ljubljana* (izd. 1899) ter založnik Oton Fischer v zvezku *Triglavske rože* (izd. 1900). V zvezku *Slovanske cvetke* (izd. 1899 pri Fischerju) je Parma povezal v venček popularne melodije pesmi slovanskih narodov in jih ukrojil v različnih plesnih ritmih. O priljubljenosti Parmovih plesnih venčkov pričajo ponatisi in ohranjeni zvočni posnetek valčkov *Pozdrav Gorenskej* v izvedbi *Godbe Dravske divizije* iz leta 1920.²⁴ Da je treba Parmovo glasbo zaradi razširjenosti šteti med popularno glasbo, pove tudi zavidljivo število ponatisov njegove priredbe koračnice *Mladi vojaki* za klavir s podloženim besedilom, ki jo je zložil za gledališko igro *Rokovnjači*.

Obdelave priljubljenih napevov slovanskih in drugih narodov za klavir so bile namenjene tudi v didaktične namene. Z njimi je Anton Foerster želel, kot je zapisal v predgovoru svojega učbenika *Teoretično-praktična klavirska šola* (1886–90), mladino spodbuditi k učenju. Foerster je napisal navodila v slovenskem in nemškem jeziku ter v učbenik vključil lastne skladbe in praktične primere tujih ustvarjalcev. V naslednjih desetletjih je Foersterjev učbenik uporabljalo vse večje število učencev klavirja, ki je po ustanovitvi šole *Glasbene matice* leta 1882 vsako leto opazno naraščalo. Za mladino in za najširšo rabo je harmonizacije ljudskih napevov in napevov popularnih budnic v enostavnem klavirskem stavku napisal tudi Fran Gerbič (1840–1917). *Album slovenskih napevov. 50 slovenskih*

narodnih napevov za klavir s podloženim besedilom (1899–1905) in *Slovanske himne* (1907) je izdal založnik Schwentner.

16.3 KONEC 19. IN ZAČETEK 20. STOLETJA

Klavirske miniature

Klavirska miniatura je v zgodovini klavirske glasbe 19. stoletja prepoznana kot slogovno pomembna preusmeritev od klasicistične sonate in variacijske oblike. Še pred letom 1830 so češka komponista Jan Tomášek in Jan Voříšek s karakternimi skladbami ter skladatelj Franz Schubert s kratkimi skladbami zbirke *Moments musicaux* (*Glasbeni trenutki*) in s svojimi impromptuji na področju klavirske ustvarjalnosti zarisali novo razvojno pot. Po Schubertovi smrti se je kot snovalec novih glasbeno-estetskih in kompozicijskih zgledov uveljavil Robert Schumann.²⁵ Zaradi dejstva, da je na Slovenskem vokalna glasba do konca 19. stoletja pritegnila večino ustvarjalne pozornosti, je klavirska miniatura zaživela šele na prelomu ob izteku tega oziroma na začetku 20. stoletja. Domači ustvarjalci so se do tedaj uspešneje dokazovali na zborovskem področju in na področju samospeva.

Seznami natisnjenih skladb pričajo, da je bil delež objavljenih instrumentalnih skladb v primerjavi z vokalnimi skromen. Založba *Glasbena matica* je do konca 19. stoletja dala v tisk le dvanajst klavirskih zvezkov, založnik Schwentner je objavil omenjene Parmove obdelave melodij znanih slovenskih in slovanskih pesmi za klavir v valčkovem ritmu, priredbo podoknice iz Ipavčeve opere *Te-harski plemiči* Karla Hoffmeistera ter dve, v slovenskem prostoru novi glasbeni obliki: Hoffmeisterovo kratko melodramo za klavir in govorjeno besedilo *Trije jahaiči / Tri jezdc* s podloženim slovenskim in češkim prevodom pesmi Nicolausa Lenaua, ter baletno pantomimo *Možiček* za klavir (1901),²⁶ ki jo je napisal Josip Ipavec (1873–1921). Kvantitativno skromen delež klavirske tvornosti kaže tudi vsebina dveh letnikov revije *Glasbena zora* (1899–1900); med enainsedemdesetimi skladbami jih je le osem pisanih za klavir, te pa že kažejo različne skladateljske pristope. Gerbič in Benjamin Ipavec sta se naslonila na dediščino preteklosti in izbrala plesno formo, njuna ustvarjalnost je ukrojena po merilih salonske

glasbe, kar naznanjajo naslovi njunih skladb: Gerbičevi *Sundečić-Koračnica in Salonska mazurka, op. 42*, B. Ipavčevi *Mazurka in Vila. Salonska polka*. V nasprotju s temi pa klavirske miniature obeh priseljenih čeških skladateljev Josefa Procházke (1874–1956)²⁷ *Iz mojih pesmi št. 1, 4 in 5* ter skladba *Nokturna* Julija Juneka (1873–1927) razkrivajo bolj ambiciozne skladateljske namene. Odmik od enostavne fakture, ki je zagotavljala zvočno ugodje, v smeri večjih estetskih zahtev je razviden na ravni dela z glasbenim gradivom, ki se kaže kot bolj domiselno in obrtniško spretno.

Še pred omenjenimi skladbami so novo razvojno pot v klavirski ustvarjalnosti zarisale tudi skladbe Benjamina Ipavca *Pri zibelji, Pri plesu, Alj še misliš name?, Spavaj sladko in Na grobu*, objavljene v zvezku *Muzikalni listi za glasovir* (samozaložba, 1885). Gre za preproste, mendelssohnovsko uglašene »pesmi brez besed«. K razvoju klavirske miniature je prispeval tudi pri nas delujoči učitelj, poustvarjalec in skladatelj češkega rodu Karel Hoffmeister.²⁸ Njegove skladbe *Scherzo, intermezzo in valček* (1895) ter zbirka *Bledi spevi* (1898), ki vsebuje osem klavirskih miniatur z značilnimi naslovi *Romanca, Serenada, Valček, Listek v albumu, Večerna pesem, Capriccio, V jeseni in Rokoko*, razkrivajo bolj ambiciozno umetniško hotenje izobraženega glasbenika. Domiselna raba ritmičnega elementa je v primerjavi s ponavljajočimi se ritmičnimi vzorci salonskih plesnih skladb skladateljsko pomenljiva. Melodiji dajejo svojstven pečat kromatični postopi. Poleg glasbenih elementov je skladatelj posebno pozornost namenil dinamiki in agogiki, ki učinkovito podpirata izrazno raven.

Iste leta kot omenjena Hoffmeisterova zbirka je pri leipziški založbi *Fr. Kahn* izšel zvezek *Zwei lyrische Klavierstücke (Dve lirični klavirski skladbi)* z dvema takrat modnima salonskima skladbama, ki ju je napisal Dunajčan Josef Zöhrer (1841–1916), od leta 1862 učitelj na šoli ljubljanske *Filharmonične družbe*. V naslednjih letih je v Leipzigu natisnil še štiri zvezke: *Erinnerungen. Ein Tanz-Poem für Pianoforte zu vier Händen (Spomini. Pesemska poema za klavir štiriročno)*, op. 20 (1903), *Aus vergangenen Tagen. Sechs Stimmungsbilder für Pianoforte (Iz preteklih dni. Šest razpoloženjskih slik za klavir)*, op. 23 (1903), *Lieder der Nacht. Drei Stücke für Klavier (Pesmi noči. Tri skladbe za klavir)*, op. 25 (1904) in *Zwei Impromptus (Dva impromptuja)*, op. 26 (1904), skupaj 13 klavirskih miniatur ter cikla valčkov za klavir štiriročno. Pisane so v Schumannovi oziroma Mendelssohnovi maniri. V luči razvoja so Zöhrerjeve skladbe manj pomembne, vendar

na področju salonske ustvarjalnosti kakovostno izpolnjujejo svojo funkcijo ter so obrtniško spretno skladane. Kljub zazrtosti v preteklost in eklekticizmu vsako skladbo odlikuje individualizirana glasbena ideja, ki jo vodi všečna melodična misel, rojena spontano iz trenutnega avtorjevega občutja.²⁹ Prav tako kot pri Hoffmeisterovih skladbah zahteva izvedba Zöhrerjevih skladb spretnega in umetniško občutljivega izvajalca.

Ob izteku 19. in na začetku 20. stoletja je na področju klavirske ustvarjalnosti na Slovenskem opaziti kvantitativni in kvalitativni razmah, ki ga je spodbudilo izhajanje novega zbornika za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi* (1901–1914). Objavljene klavirske skladbe so zarisovale nove razvojne možnosti na področju klavirske miniature.

Klavirske skladbe, objavljene v reviji *Novi akordi* (1901–1914)

Z začetkom izhajanja revije *Novi akordi* leta 1901 so skladatelji tudi na Slovenskem dobili več priložnosti za objave klavirskih skladb. Do leta 1914 je bilo v reviji objavljeno več kot sto dvajset skladb, kar je v primerjavi s skromnim številom prej natisnjenih klavirskih skladb vredno omeniti.³⁰ V reviji so objavljali skladatelji različnih generacij, med starejšo F. Gerbič, B. Ipavec in V. Parma, med skladatelji mlajše generacije pa je treba izpostaviti Vasilija Mirka (1884–1962) in Janka Ravnika (1891–1982). Po številu objavljenih skladb so v prvih letih izstopali Emil Adamič (1877–1936), B. Ipavec, Julij Junek, Gojmir Krek (1875–1942), Josef Procházka in Risto Savin (1859–1948), po letu 1910 pa Vasilij Mirk. V reviji *Novi akordi* je svojo prvo klavirsko skladbo – miniaturo *Stara pesem* objavil klavirski pedagog Josip Pavčič (1870–1949), a se pozneje klavirski ustvarjalnosti ni posvečal.³¹

Med objavami klavirskih skladb v reviji *Novi akordi* je opazna zvrstna in žanrska raznovrstnost. Med njimi ni bilo zahtevnejših daljših oblik, kot je sonatni cikel. Številčne skladbe po tehnični plati niso bile prezahtevne za dovolj spretno ljubiteljske pianiste. Večinskemu okusu, vajenemu plesnih ritmov, je urednik ustregel z relativno številnimi objavami valčkov, polk in koračnic lahkotnejšega žanra, vendar je število teh skladb z leti upadalo. Skladbe so bile po kompozicijski in umetniški plati raznolike, med njimi so bile objavljene skrajno preproste

koračnice manj znanih ustvarjalcev (dr. Evgen Bunc, Ivan Ocvirk [1883–1951], R. Zupan), Krekova koračnica *V planinski raj!* in *Triglavska koračnica* Josipa Ipavca, koračnice in valčki iz Parmovih operet, trije tehnično manj zahtevni *Valses nobles* Emila Hochreiterja (1871–1938), primerni za zasebno muziciranje, uspela Adamičeva in domiselni Krekovi *Polka française*, *Polka mazurka*, pa tudi tri chopinovsko uglasene Gerbičeve mazurke in B. Ipavčeva *Poloneza*.

Natisnjene so bile tudi še vedno priljubljene obdelave ljudskih in ponarodelih napevov. *Fantazija po motivih Jenkove Naprej*, ki jo je napisal B. Ipavec na melodijo široko sprejete »narodne himne«, je priložnostna skladba. Izvedbeno nezahtevni sta obdelavi ljudskih pesmi *Narodna* in *Večerna* Rista Savina. Z objavo *Slovenske rapsodije I* nekdanjega študenta praškega konservatorija Adolfa Feixa je urednik ustregel tistim naročnikom, ki so pričakovali skladbe lažjega žanra. Priljubljene so bile zlasti Parmove klavirske transkripcije popularnih odlomkov iz njegovih glasbeno-scenskih del. Njegovo klavirsko priredbo koračnice *Straža ob Savi* so igrale vojaške godbe.

Relativno številne so bile objave klavirskih miniatur. Naslovi najavljajo razpoloženske glasbene vtise iz narave (Adamičeva *Morje*, Krekova *Spomlad trka na duri*), melanholično obarvano razpoloženje (Lajovčeva *Sanjarija*, Mirkova *Reveries*) ali programsko noto (Krekova *K Böcklinovim slikam I*). Med raznolikimi klavirskimi miniaturami se nekatere karakterne skladbe, kot so etuda, impromptu, capriccio, scherzo, v slovenski klavirski ustvarjalnosti prvič pojavijo. Savinova *Etude* je le preprosta šolska prstna vaja. Poleg že omenjenih skladb je Savin prispeval še štiri klavirske miniature, med katerimi je za objavo v reviji *Novi akordi* revidirana *Romanca* kot piše Jernej Weiss, »izrazno gotovo najtehtnejša«,³² a vendar zaradi preproste glasbene sintakse primerna bolj za ljubiteljsko muziciranje. Gerbičev *Impromptu* je tako kot njegove mazurke chopinovsko uglasen, Junekov *Impromptu* pa svobodno oblikovana razpoloženska slika. V *Slovenskem capricciu* je G. Krek združil šaljiv značaj s folklornim pridihom.³³ Glasbeni stavek dokazuje, da je Krek dobro poznal zvočne možnosti klavirja, vendar kljub načelnemu zavzemanju za sodobno ostaja trdno zasidran v klasicističnih in romantičnih kompozicijskih okvirih. *Scherzo* mladega Josipa Ipavca je miniatura, ki po zvočnosti ne skriva posrednega vpliva kanoniziranega skladatelja Chopina, vendar sledenje velikemu vzorniku ni hoteno. Faktura Ipavčeve skladbe je sicer bolj preprosta, vendar vsebuje prepričljivo skladateljsko idejo. Glasbeni stavek

Scherza Stanka Premrla (1880–1965) sloni na izpeljavi dvotaktnega motiva in po kompozicijski plati sicer ne dosega kompleksnosti istozvrstnih Chopinovih skladb, vendar je kljub preprosti zasnovi všečna karakterna skladba.

Pomenljivo je, da so nekateri avtorji klavirskih skladb, objavljenih v zborniku *Novi akordi*, v slovenski glasbeni zavesti danes zapisani kot ustvarjalci vokalne oziroma vokalno-instrumentalne glasbe. To velja za B. Ipavca, E. Adamiča in Antona Lajovca (1878–1960), ki je objavil klavirsko skladbo *Sanjarija*. Slednja je, v nasprotju z večino drugih objavljenih skladb, do danes ostala na sporedih (šolskih produkcij). Veliko število v uredništvo prispelih skladb je bilo še vedno plod v kompoziciji ne dovolj šolanih glasbenikov, po drugi strani pa je treba izpostaviti tudi nekaj obetavnih mlajših ustvarjalcev, ki so klavirski tvornosti zarisovali nove razvojne možnosti. Največ del je prispeval mladi Adamič, ki še ni imel višje glasbene izobrazbe.³⁴ Za revijo *Novi akordi* je prispeval kar petnajst krajših, enostavno pisanih klavirskih miniatur, ki so plod na instrumentalnem področju premalo večšega skladatelja. Njihov glasbeni stavek kaže, da se je Adamič komponiranja učil iz klavirskih miniatur uveljavljenih evropskih skladateljev – Mendelssohna in Schuberta, kot je ugotovil že Lucijan M. Škerjanc, pa tudi iz skladb Dvořáka, Smetane in Čajkovskega.³⁵ To razkrivajo tudi njegove tehnično bolj dovršene skladbe *Humoreska*, *Nokturno* in *Barkarola* iz zbirke *Tri skladbe za klavir*, ki je izšla 1909 pri *Glasbeni matici*.

Med ustvarjalci klavirskih miniatur je treba omeniti še učitelja na šoli *Glasbene matice* in Dvořákovega učenca Josefa Procházko. Njegov klavirski stavek je plod aktivnega poustvarjalca in v kompoziciji v Pragi šolanega glasbenika. Tri njegove klavirske miniature je objavila že revija *Glasbena zora*, revija *Novi akordi* pa trinajst, med drugim njegov klavirski ciklus *Karneval*, ki ga sestavljajo *Promenade*, *Valse*, *Romance* in *Quasi Polacca* ter pet razpoloženskih skladb s skupnim naslovom *Silhouetty*. Bolj sodobna kot pri večini na Slovenskem sočasno delujočih klavirskih ustvarjalcev je gradnja melodije, raba harmonije, izpostavljen je tudi ritmični element. Z zadržki, sicer neradikalno, zabriše tonalno jasnost in z rabo akcentov ponekod ruši metrično členjenje. Čeprav je Procházka Slovencem zapustil le nekaj klavirskih skladb, jih je treba vključiti med slovensko klavirsko glasbeno dediščino tega časa.

Nekatere skladbe ustvarjalcev mlajše generacije so bile zaradi sodobnejših skladateljskih postopkov manj blagglasne in so zato pritegnile k izvedbi le

manjši krog pianistov. Med njimi so bile tudi skladbe Vasilija Mirka. Prispeval je sedem skladb: štiri *Glasbene utrinke*, *Romanco*, *Rêveries* in *Capriccio*. Prve od omenjenih po naslovu spominjajo na zbirko Schubertovih miniatur, vendar njihova faktura kljub reminiscencam kaže samosvoje ustvarjalčevo hotenje ter primerno kompozicijsko znanje, ki ga je pridobival pri učiteljih na Dunaju in v Trstu. Spretno izrablja harmonijo; po izvajalsko-tehnični plati po mnenju Aleša Nagodeta izstopata *Romanca* in *Elegija*.³⁶ Pomembno mesto v zgodovini slovenske klavirske glasbe zavzemajo štiri miniature praškega študenta in Lajovčevega učenca Janka Ravnika. Njegova prva, leta 1912 objavljena skladba *Moment*, je kljub prepoznavnim tujim vplivom zaradi kompozicijske domiselnosti predvsem v harmonskem oziru prevzela urednika Kreka.³⁷ Iskanje harmonske barve, ki bi v zvoku ustrezno podprla ekspresijo glasbenega trenutka, ujetega v dvo-taktje, je bila osrednja Ravnikova kompozicijska spodbuda, realizirana v trdni in dramaturško preiščeni formi. Izvirno oblikovan harmonski stavek odlikuje tudi ostale tri skladbe, *Večerno pesem*, *Čuteči duši* in *Dolcissimo*.³⁸ Ravnik je kljub velikim obetom pozneje v slovensko klavirsko dediščino prispeval le skromno število skladb – skupaj jih je ustvaril enajst – in se ni lotil komponiranja daljših oblik. Odgovor je iskati v dejstvu, da je bil Ravnik v prvi vrsti izšolan pianist – poustvarjalec in da ga komponiranje v zreli dobi zaradi bogate poustvarjalne in pedagoške dejavnosti ter drugih zanimanj ni več zanimalo.³⁹

V nasprotju z večino drugih ustvarjalcev, ki so se posvetili pisanju všečnih plesnih skladb, zaželenih transkripcij ljudskih pesmi ali individualiziranih občutij v klavirskih miniaturah, so Stanka Premrla zanimale tudi stroge oblike kompozicijskih smeri preteklih obdobj – klasična sonatna oblika in polifonija. V njih se sliši zvočnost Bacha, na trenutke tudi orgelsko obarvana, ki jo je ustvarjalec nezavedno ponotranjil prek svoje poustvarjalne dejavnosti v ljubljanski stolnici. Premrlova *Sonatina* (1911) ima v slovenskem prostoru zgodovinski pomen, saj predstavlja začetek te oblike v slovenski tvornosti za klavir.⁴⁰ Skladatelj je v poenostavljeni maniri, kot je razbrati že iz naslova, napisal le prvi stavek sonatnega ciklusa. Urednik Krek je objavo Premrlove *Sonatine* pospremil s poučnim zapisom iz oblikoslovja in hkrati pozval skladatelje k pisanju sonatne oblike, ki je »ključ k velikim formam instrumentalne glasbe«.⁴¹ Na tem mestu je treba omeniti še dve skladbi, ki ju je Saša Šantel (1883–1945) sicer označil kot del sonatnega ciklusa (»iz klavirske sonate«). Že bežen pregled glasbenega stavka njegovih

del *Adagio* in *Scherzo* razkriva preveč ambiciozno avtorjevo oznako. Ljubiteljski glasbenik – violinist in slikar, po poklicu učitelj, je napisal v formalnem in vsebinskem pogledu preprosti skladbi, ki bi ju lahko morda uvrstili med mladinsko klavirsko literaturo.

Polifono pisane skladbe, kot sta Premrlova *Fuga* (1910) ter Gerbičeva *Predigra in fuga* (1912), ilustrirajo, da je bila klavirska produkcija 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem odvisna od skladateljeve glasbene izobrazbe ter povezana z njegovim glasbenim in delovnim okoljem in duhovno naravnanoostjo.

16.4 PO LETU 1914

Zaradi svetovne kataklizme, ki jo je povzročil izbruh prve svetovne vojne leta 1914, je revija *Novi akordi* prenehala izhajati in slovenska klavirska ustvarjalnost je spet zastala. Še pred koncem vojne je napisal »sonato« A. Foerster.⁴² Opustil je strogo klasicistično formo in skladbo svobodno oblikoval ter vključil parafraze ljudskih napevov. Zaradi hibridnega značaja jo je urednik založbe *Edition Slave* leta 1916 dal natisniti z naslovom *Slovanska suita*. Založba *Glasbena matica* je kot društveno izdajo za 1917/18 objavila v zbirki *Tri klavirske skladbe* Premrlove klavirske miniature *Ob kolovratu*, *Pri otrocih* in *Vzdih*, ki med njegovimi zgodnjimi klavirskimi skladbami kažejo bolj sodobno rabo harmonije, premišljeno motivično delo in trdnejšo obliko.

Prva vojna je pomenila v zgodovini evropske glasbe razvojno cezuro in pozneje slogovno preusmeritev, ki pa na slovensko klavirsko ustvarjalnost, vsaj v prvih letih po koncu vojne, še ni mogla vplivati v veliki meri. Konec izrednih vojnih razmer, razpad stare in vzpostavitev nove politične ureditve, so sicer pomembno vplivali na institucionalne pogoje za glasbeno delo Slovencev, vendar je ustvarjalnost za klavir le počasi napredovala, zlasti v primerjavi z vokalno ustvarjalnostjo. Poglavitni vzrok za primanjkljaj zahtevnejših klavirskih skladb so bile poleg kompozicijskega znanja tudi poustvarjalne razmere oziroma odsotnost visoko izšolanih pianistov slovenskega rodu, ki bi skladbe lahko izvedli. Z ustanovitvijo konservatorija pri *Glasbeni matici* leta 1919 in z možnostjo pridobitve višje ravni glasbene izobrazbe doma so se postopoma izboljševali pogoji za glasbeno delo. Hkrati z dvigom poustvarjalne ravni je rasla tudi raven kompozicijskega znanja,

s tem pa so bili ustvarjeni tudi pogoji za nastanek tehtnejših skladb. Na področju klavirske ustvarjalnosti se je le počasi vzpostavljala umetniško neodvisna in bolj sodobna smer, kakršno je razglašalo tudi šest skladb Marija Kogoja, objavljenih v zbirki *Piano* (1922). Takšno smer so zarisovale tudi *Štiri klavirske skladbe* (1925) in *Pro memoria 13. II* (1927), ki jih je objavil mladi Lucijan M. Škerjanc (1900–1973) še v študentskih letih, a se je v zrelem obdobju ustvarjalnosti za klavir od nje umaknil in obrnil v poznoromantične slogovne okvire.

OPOMBE

- 1 Skladbe za štiriročno igranje sta prirajala na Slovenskem delujoči češki glasbenik Gašpar Mašek in ljubiteljska pianistka Elisa baronica pl. Schmidburg – hčerka pokrovitelja *Filharmonične družbe*, guvernerja Josepha Camila barona pl. Schmidburga. Slednja je leta 1830 nastopila na koncertu te družbe z lastno priredbo Herzovih briljantnih variacij na francosko božično pesem *Le petit tambour* za klavir štiriročno s spremljavo orkestra. Čeprav jo zgodovinar Peter pl. Radics omenja kot skladateljico, pa drugih dokumentov o njenem skladateljskem delu do sedaj med arhivskim gradivom ni bilo moč zaslediti. Gl. Peter pl. Radics, *Frau Musica in Krain: Kulturgeschichtliche Skizze* (Ljubljana: Ignaz von Kleinmayr in Fedor Bamberg, 1877), 41.
- 2 Ivan Klemenčič, »Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija,« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 41–53.
- 3 Francesco Pollini, *Tre Sonate, op. 26*, ur. Radovan Škrjanc, *Monumenta artis musicæ Sloveniæ* 59 (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014).
- 4 Več gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevc: slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).
- 5 Gl. Seznam Mihevčevih skladb v: Škerjanc, *Jurij Mihevec*, 93–116.
- 6 Matjaž Barbo, »Klavirska dela Františka Josefa Benedikta Dusíka,« *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 129–143.
- 7 František Josef Dusík, *Izbrana klavirska dela*, ur. Matjaž Barbo, *Monumenta artis musicæ Sloveniæ* 61, (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016), ix, 29–70.
- 8 Nav. delo, 15–28.
- 9 Spored hrani *Narodni muzej* v Ljubljani v *Comedien=Zettel Sammlung*, sign. III. 13085, zv. 8.
- 10 Rudolf Flotzinger, »Walzer«, v: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ur. Ludwig Finscher, *Sachteil*, zv. 9 (Kassel: Bärenreiter, 1998), 1893–96.
- 11 Omenjena skladba je klavirska priredba. Na prvi strani rokopisa Maškove skladbe *An der grünen Laibach* za orkester, ki ga hranijo v *Narodni in univerzitetni knjižnici*, je s črnilom poleg naslova zapisano: »für die Slovenischen Theater-Vorstellungen zu denen zwischen Akten« in zgoraj »čitalnica«. Ker je Mašek skrbel za glasbo na prireditvah *Slovenskega društva*, ki je delovalo med letoma 1848 in 1853, lahko domnevamo, da je skladba nastala že pred 1853.

- 12 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem.« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56.
- 13 Ohranjena korespondenca Josipine Toman dokumentira, da je bilo igranje klavirja del družabnega življenja pri Urbančičevih na gradu Turn, igranje plesnih skladb je služilo tudi spremljavi za ples. V pismu je zapisala: »Matka je igrala na glasoviru jedno okroglo in Janko in Josipina sta se enmalo verstila [...]«. Gl. Josipina Urbančič Toman, Korespondenca, 5. marec 1851, *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Rokopisna zbirka, Ms 1446.
- 14 Andrej Fekonja leta 1884 omenja v seznamu del Urbančičeve tudi valčke (»okrogle«) *Rodoljubice*, vendar jih med njeno zapuščino, ki jo hranijo v *Narodni in univerzitetni knjižnici*, ni mogoče najti. Gl. Andrej Fekonja, »Josipina Turnogradska, slovenska pisateljica«, *Ljubljanski zvon* 4, št. 6 (1884): 351.
- 15 Začetek hitrega vzpona priljubljenosti polke sega v leto 1837, ko je bil ta ples prvič predstavljen v Pragi in je še istega leta izšla zbirka polk za klavir. V naslednjih letih se je ta ples razširil po vsem evropskem prostoru. Na Dunaju sta se v 50. letih 19. stoletja razvili dve različici – počasnejša in bolj graciozna francoska polka ter hitra polka. Gl. Gracian Černušák, Andrew Lamb in John Tyrrell, »Polka,« v: *Grove Music Online*. 2001. Dostop 17. jun. 2021. <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022020>.
- 16 Biografski viri dokumentirajo Vilharjevo glasbeno nadarjenost in njegovo melodično invencijo, zaradi katere je z lahkoto improviziral ob klavirju tudi spremljavo k petju ali plesu. Na svoji graščini na Kalcu je imel Vilhar klavir »v prostorni dvoranici«, kjer se je »dosti sviralo, pelo in tudi plesalo«. Gl. Josip Tominšek, *Spomenica Miroslavu Vilharju* (Ljubljana: Odbor za Vilharjev spomenik, 1906), 10.
- 17 V ljubljanski *Narodni in univerzitetni knjižnici* hranijo nepopolni izvod izdaje Vilharjevih valčkov *Milice*. Ohranjen je uvod, prvi valček in finale. Manjkajo strani od 2 do 6.
- 18 Na naslovnici Vilharjeve skladbe *Zvezdice*. *Slovenske okroglice* ni navedbe, kje je bila skladba natisnjena.
- 19 »[...] den Damen Laibach's zur Erinnerung and den Sängerbäll am 21. Februar 1859 achtungsvoll gewidmet von Anton Nedvčd.«
- 20 Tribnik je *Variacije* op. 1 posvetil avstrijskemu skladatelju in nekdanjemu direktorju štajerskega *Glasbenega društva (Musikverein)* v Gradcu, Anselmu Hüttenbrennerju.
- 21 V ljubljanski *Narodni in univerzitetni knjižnici* je ohranjen le prepis Degenove skladbe s signaturo MZ 1671/1955. Na naslovnici je žig Arhiv Glasbena Matica Ljubljana. Partitura obsega 16, s črnilom kaligrafsko napisanih strani nepodpisanega prepisovalca. Na notranji strani ovoja je Srečko (Feliks) Stegnar zapisal: »Ker je to jedín eksemplar, kateri eksistira od te kompozicije, zato prosim varovati ta rokopis«. O popularnosti te skladbe priča navedba zgodovinarja P. pl. Radicsa iz leta 1877, da so Degenovo skladbo natisnili in kmalu razprodali. Gl. Radics, *Frau Musica in Krain*, 44.
- 22 Ista Vilharjeva skladba je bila pod naslovom *Po jezeru* objavljena še v prvem zvezku zbirke *Skladbe*, ki jo je F. S. Vilhar leta 1883 izdal v samozaložbi.
- 23 »Muzikalije 'Glasbene Matice',« *Ljubljanski zvon* 12, št. 12 (1892): 766–767.
- 24 Gramofonsko ploščo hranijo v Glasbeni zbirki ljubljanske *Narodne in univerzitetne knjižnici* pod signaturo 8758.
- 25 John Caldwell, Christopher Maxim, Barbara Owen, Robert Winter, Susan Bradshaw in Martin Elste, »Keyboard music,« v: *Grove Music Online*. 2001; Dostop 17. jun. 2021. <https://www.oxfordmusiconline-com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014945>.

- 26 J. Ipavčeva skladba *Možiček* ima posebno mesto v razvoju baletne glasbe in je bila že pred prvo vojno večkrat izvedena v instrumentaciji za salonski orkester.
- 27 Josef Procházka (1874–1956) je poučeval klavir (in nekaj časa kompozicijo) na šoli *Glasbene matice* med letoma 1898 do 1908 ter nastopal na društvenih koncertih. Bolj kot njegove klavirske skladbe so pozornost slovenskih muzikologov doslej pritegnili Procházkovi samospevi na slovenska besedila. Gl. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera, Pedagoška fakulteta, 2012), 310–327.
- 28 Pianist, pedagog in glasbeni pisec češkega rodu Karel Hoffmeister (1868–1952) je v Ljubljani deloval kot učitelj klavirja na šoli *Glasbene matice* in nastopal na društvenih koncertih med letoma 1891 in 1898. Poleg klavirskih skladb je v Ljubljani napisal tudi nekaj samospbevov na slovenska besedila. Po vrnitvi v domovino se ni pomembneje uveljavil kot ustvarjalec, ampak kot poustvarjalec. Gl. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja*, 307–310.
- 29 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Aus vergangenen Tagen: pozabljene klavirske skladbe Josefa Zöhrrerja,« *De musica disserenda* 14, št. 1 (2018): 19–37.
- 30 Med letoma 1901 in 1909 je uredniku revije Kreku uspelo zbrati in objaviti kar 91 skladb za klavir dvoročno in 2 skladbi za klavir štiročno, med letoma 1910 in 1914 je bilo v reviji objavljenih še 33 klavirskih skladb. Gl. popis skladb v: Simona Moličnik, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo, 1901–1914* (Ljubljana: Slovenska matica, Slovensko muzikološko društvo, 2006), 189–91.
- 31 Pavčiča je pozneje pedagoško delovanje spodbudilo k pisanju preprostih priredb slovenskih ljudskih pesmi za klavir za šolsko rabo.
- 32 Jernej Weiss, »Klavirske skladbe Rista Savina,« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 222.
- 33 Špela Tršinar, »Kompozicijski stavek klavirskih del Gojmirja Kreka,« *Muzikološki zbornik* 38 (2002): 45.
- 34 Emil Adamič (1877–1936) je med letoma 1911 in 1912 obiskoval predavanja iz kompozicije in klavirja na konservatoriju v Trstu, vendar ga formalno ni končal. Leta 1922 je opravil državni izpit na *Jugoslovanskem konservatoriju za glasbo in igralsko umetnost* v Ljubljani. Prim. Darja Koter, »Adamič, Emil (1877–1936),« *Slovenska biografija*. 2013. Dostop 17. jun. 2021. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi123724/#novi-slovenski-biografski-leksikon>.
- 35 Prim. Lucijan Marija Škerjanc, *Emil Adamič: življenje in delo slovenskega skladatelja* (Ljubljana: Založba Ivan Grohar, 1937), 109–114.
- 36 Prim. Aleš Nagode, »Mirkove komorne in solistične skladbe,« v: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2003), 136–137.
- 37 Gojmir Krek, »Naše skladbe,« *Novi akordi* 11, št. 1–2 (1912): 12.
- 38 Katarina Bogunović Hočevar, »Klavirska dela Janka Ravnika, objavljena v Novih akordih,« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 57–72.
- 39 Več gl. Katarina Bogunović Hočevar, *Odsevi in oblička glasbene govorice Janka Ravnika* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019).
- 40 Prim. Katarina Bedina, *Sonata: fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir* (Ljubljana: Slovenska matica, 1989), 42–44 in Dane Selan, »Premrlve klavirske skladbe,« v: *Premrlv zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1996), 206–207.
- 41 Gojmir Krek, »Naše skladbe,« *Novi akordi* 10, št. 3 (1911): 42.
- 42 Foerster je na svojem rokopisu skladbo imenoval *Slovenska sonata*. Prim. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka, mapa Foerster, Anton in Bedina, *Sonata*, 44–45.

17

POMEN GLASBENE REVIJE *NOVI AKORDI*

Simona Moličnik

17.1 UVOD

V času, ko se je prestolnica avstro-ogrske monarhije kopala v bogastvu raznolikega kulturnega, umetniškega in znanstvenega dogajanja – dekadenca, secesija, moderna, so začela tudi druga mesta znotraj velike države razvijati iz »lastne duhovne moči in tradicije svoj lastni obraz in prihodnost«. Ljubljana, tedaj v monarhični perspektivi »idilična vasica na samem robu mestnega ozemlja«,¹ ni bila nikakršna izjema. Tudi tu se je vztrajno klesala podoba samobitne umetnosti in kulture. Slovenska glasbena umetnost je proti koncu 19. stoletja dosegla tisto razvojno stopnjo, ko se je »bila otrsela nekaterih utilitarnističnih podstati«. Čitalniško izročilo se je počasi, toda vztrajno nadgrajevalo z zavedanjem o nekaterih osnovnih vprašanih slovenskega glasbenega življenja: o nujnosti poklicne usposobljenosti glasbenikov in potrebi strokovne razgledanosti ustvarjalcev, poustvarjalcev, pedagogov, o pomenu izvirne nacionalne glasbe ter strokovne kritike. Problem tako imenovanega zamudništva v dohajanju glasbenih tokov zunaj naših etničnih meja so začutili nekateri posamezniki, predvsem tisti, ki so znali presoditi posledice nezadostno razvitega glasbenega življenja v nacionalni kulturi. Dobesedno za »krmilo je poprijel« Gojmir Krek (1875–1942), močna osebnost, ki je vedela, kaj hoče. Njegove odlike – osebnostna drža, védenje o glasbi, literarni dar, podprt s temeljito premišljenim načrtom, trdna in jasna uredniška načela – so botrovale nastanku revije *Novi akordi*. To je bila sistematično urejevana glasbena revija, ki se je po

učinku, doslednosti in strokovnosti v tistem času najgloblje vtisnila v dogajanje na domačih tleh.

Zgledi drugih evropskih narodov so opozarjali na vrzel, ki je na Slovenskem zijala na področju glasbene publicistike, še posebej po razmeroma kratkotrajnem izhajanju *Glasbene zore*.² Prav to je spodbudilo Gojmira Kreka, ki je bil tedaj že izoblikovana glasbena osebnost, sicer pa doktor prava s službo sodnega uradnika v Ljubljani.³ Med študijem v Gradcu je spoznal živahno graško glasbeno življenje ter se razgledal po tuji periodiki in publicistiki.⁴ Načrtno je izpopolnjeval svoje glasbeno znanje in se poglobljal v strokovne probleme, kar je močno vplivalo na njegovo samozavest. Dokaj pestro glasbeno življenje štajerskega središča mu je približalo tudi dela drugih narodov, osebna radovednost, zagnanost in spoznavanje drugih umetniških zvrsti pa so bistrile njegove ideje in nazor o umetnosti.⁵ S tem si je sistematično gradil samosvoje stališče o smislu in namenu glasbene publicistike, predvsem pa o razsodni strokovni kritiki kot temelju vrednotenja glasbene kulture, v času, ko je bila tiskana beseda pravzaprav edini javni medij. Krek se je temeljito pripravljal, preden se je odločil za izdajanje svoje revije. Ker se je zavedal, da sam ne bo zmožl opraviti vsega dela, se je oprl na somišljenike v boju zoper domačijske čitalniške razvade ter strankarska nasprotja, ki so občutno spodkopavala samobitni razvoj slovenske glasbe. Moč njegove volje je bila tista, ki je uresničila Gerbičeve upe, da »morda vendarle še pride čas, ko tudi za našo domačo glasbeno umetnost 'vremena bodo Kranjcem se zjasnile, jim milši zvezde kakor zdaj sijale!'«. ⁶ V Krekovi notranjosti se je rojevala misel o »glasbenem zborniku s skladbami boljše fakture«. ⁷ In da bi življenje mlade bilke ne uničila denarna krhkost, kot je bila Gerbičevo *Zoro*, je za uresničitev zamisli pridobil založnika, ki je brez pripomb sprejel Krekov načrt. To je bil Lavoslav Schwentner (1865–1952), dotlej že poznan kot človek z nazori v prid mladi, izvirni domači literaturi – tako književni kot glasbeni. ⁸ Skupaj sta v začetku leta 1901 osnovala »podjetje« za izdajanje nove glasbene revije. Krek se je sam odločil za posrečen naslov s poudarkom temeljnega vsebinskega vodila: *Novi akordi, zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo*. Revija je bila že v začetku čvrsto postavljena z glasbenega in založniško-finančnega vidika ter zaradi urednikovega pravnega znanja odporna zoper škodljive zajedavce, ki jih ni manjkalo. Uspešno je izhajala kot dvomesečnik do leta 1914, ko jo je pokopala vojna. Urednik se je dvakrat preselil (najprej v Leipzig, potem na Dunaj) in



SLIKA 17.1 Gojmir Krek (dlib).

SLIKA 17.2 Lavoslav Schwentner
Foto Avgust Berthold (dlib).

menjal pravne službene dolžnosti,⁹ vendar to na potek dela in strokovno raven revije ni vplivalo, ravno nasprotno. Distanca do Ljubljane je koristila, saj je urednik laže ohranjal absolutno avtoriteto in zunajstrankarska stališča. Leta 1910 so *Novi akordi* dobili knjižno prilogo. Z njo je Krek svoj glasbeni nazor podkrepil še s pisano besedo, odprl pa je tudi prostor glasbeni polemiki. Pridobil je

nekaj stalnih sodelavcev, med njimi sta se z najbolj tehtnimi prispevki uveljavila Anton Lajovic (1878–1960) in Emil Adamič (1877–1936). Leto pozneje (1911) si je Krek omislil še nekoliko spremenjeno likovno opremo revije. Zaupal jo je enemu od »novoakordovcev« – Saši Šantlu (1883–1945), ki mu je sicer likovna umetnost bolj ležala kakor glasbena. Prvi zvezek desetega letnika je že imel novo podobo z risbami v duhu secesije.

Krekovo delo je do današnjega dne ohranilo sloves izvrstno urejane glasbene revije, ki je pozorno spremljala vse oblike domačega dela. Že zgodaj je postala pokazatelj umetniške vrednosti. Merila vrednotenja se niso spreminjala, odločilna je bila kakovost dela. Gojmir Krek je po pravici veljal za strogega, resnicoljubnega glasbenega kritika, zato so *Novi akordi* zrcalili najboljše, kar je slovenska glasba ustvarjala in dosegla do razpada avstro–ogrske monarhije. Obdobje njihovega izhajanja (1901–1915)¹⁰ pa je postalo zaokroženo razvojno obdobje in pomembno dejanje v zgodovini slovenske glasbe.

Dokaj jasen vpogled v sam potek uredniškega in založniškega delovanja revije kaže ohranjen arhiv z notnimi rokopisi ter uredniško korespondenco.¹¹ V posameznih letnikih revije zaznamo velik vsebinski ter idejni razmah, ki sta bila ključnega pomena za razvoj slovenske umetne glasbe v prvih petnajstih letih 20. stoletja.¹² Glede na to gradivo obravnavam v dveh sklopih. Prvi zajema osem letnikov revije (1901–1909), ki še niso vsebovali literarnega dela, drugi sega od devetega do trinajstega letnika, ki jim je dodana značilna, v današnjih očeh skoraj legendarna »pisana beseda« v obliki knjižne priloge.

17.2 NOVI AKORDI OD I. DO VII. LETNIKA (1901–1909)

Začelo se je ob veliki noči, aprila 1901, kar dokazujeta natisnjena okrožnica in seznam povabljenih oseb,¹³ ki vsebuje imena, priimke ter naslove dvainpetdesetih ljudi iz raznih krajev in različnih poklicev, tudi študentov. Krek se je torej obrnil na vse tiste naslovnike, za katere je menil, da imajo v rokopisu kompozicije, primerne za objavo v prihodnji glasbeni reviji. V imenu uredništva je razposlal okrožnico vsepovsod, v zakotne domače kraje (denimo v Bukovje, Cerkno, Šentviško goro) in v večja mesta monarhije (Dunaj, Gradec, Praga, Zagreb), saj mu je bilo, kot je poudaril Gabrijelu Bevku (1881–1950), »na tem ležeče, da se

objavijo v I. številki kolikor mogoče kompozicije različnih in posebej tudi še manj znanih skladateljev.«¹⁴ Na siceršnjo dejavnost vabljenih oseb se ni oziral; v tistem trenutku mu je bilo pomembno le slovensko oz. slovansko nacionalno poreklo. Vabljenim je predstavil smoter prihodnje revije in način izhajanja – šestkrat na leto po šestnajst tiskanih strani. Zamišljeno je bilo, da naj bi v vsakem zvezku objavil skladbe različnih kompozicijskih zvrsti.

Mnogi povabljeni so z navdušenjem sprejeli Krekovo idejo in bili pripravljeni sodelovati brez posebnih pripomb. Tako se je že ob začetku zbralo precej glasbenikov, ki so bili idejno in kompozicijsko različno profilirani: Benjamin Ipavec (1829–1908), Ignacij Hladnik (1865–1932), Risto Savin (pravo ime Friderek Širca, 1859–1948), Danilo Fajgelj (1840–1908), Anton Schwab (1868–1938), Fran Ferjančič (1867–1943), Anton Lajovic, Gustav Ipavec (1831–1908), Karel Javoršek, Gabrijel Bevk, Fran Jordan, Karel Hoffmeister (1868–1952) ter Ivan pl. Zajc (1832–1914). Nekateri so poslali po eno, drugi po več skladb, s pismom ali brez. V uredništvu se je tako do junija 1901 nabralo več kot šestdeset raznovrstnih skladb. Ipavčeva *Poloneza* za klavir je prispela najprej.

Tolikšen ustvarjalni odziv je zagotovo potrjeval potrebo po glasbenem zborniku in je zato Kreka spodbudil k nadaljnjemu delu. Skladb je bilo dovolj in začelo se je izbiranje – druga osnovna in hkrati najpomembnejša oblika urednikovega dela. Na kompozicije je vtisnil žig z datumom sprejema in datumom, ko je bil skladbo izbral, uredil, vrnil pa je dela, ki niso bila v skladu z njegovim uredniškim vodilom. Tako je, za zgled, Ignaciju Hladniku z obžalovanjem vrnil »lepe kompozicije«, češ da so bile že natisnjene¹⁵ ter prav tako Franu Jordanu in Gabrijelu Bevku, ker kakovost njunih skladb ni odgovarjala.¹⁶ Šlo je za slabše poskuse diletantskega spoprijemanja s kompozicijskim stavkom. Na ta način je urednik nedvoumno nakazal, kakšno kakovost skladb si je zamislil v svoji reviji.

Mesec dni pred izidom so trajala intenzivna reklamno-propagandna opozorila v *Slovenski knjigarni*,¹⁷ posebni prilogi *Ljubljanskega zvona*. Avtor udarnega besedila, za katerim je uradno stalo »založništvo«, je bil prav gotovo Gojmir Krek. V tistem delu, ki govori o vsebini in pomenu revije, je javnost obvestil, da bo 1. julija 1901 izšla prva številka novega »glasbenega lista«. Revija naj bi po njegovih pričakovanjih skladateljem, predvsem slovenskim, ponujala stalno objavlanje, poustvarjalcem pa razširjala repertoar z bogatejšo izbiro domače literature, kar bi doseglo tudi širšo glasbeno ozaveščenost občinstva. Poudaril

je, da »takega lista, ki bi neodvisno od različnih umetniških in političnih struj zasledoval omenjeni smoter, Slovenci sedaj nimamo.« Izpostavil je »moderno naziranje« ter ga dopolnil z geslom: »Naprej!«. Osrednje vodilo je bilo zapisano z mastnim tiskom: »S tem glavnim geslom pred očmi, prinašali bodo 'Novi akordi' najrazličnejše skladbe, ki pomenijo res napredek v slovenski glasbeni literaturi, in na podlagi katerih bode občinstvu mogoče izobraziti se v muzikalnem oziru.«

Resnična želja uredništva je bila tudi zunajstrankarstvo, saj »naj bi se pod praporom 'Novih akordov' našli vsi komponisti, bodisi katere koli umetniške struje.« Ker je bila slovenska glasbena javnost prepuščena pri razumevanju in vrednotenju le sama sebi, naj bi revija objavljala tudi muzikalno kakovostne »kompozicije bolj lahkega žanra«. Slednjič je Krek še povedal, da je povabil vse slovenske ustvarjalce, pa tudi češke in hrvaške, in da so skoraj vsi z veseljem sprejeli ponudbo za sodelovanje. Skladatelji naj bi z umetniškim gradivom revijo omogočali, naročniki pa prispevali k denarni trdnosti.

Na policah Schwentnerjeve knjigarne se je 1. julija 1901 res pojavila zelena naslovnica z velikim rjavim napisom »NOVI AKORDI. ZBORNİK ZA VOKALNO IN INSTRUMENTALNO GLASBO. UREJUJE DR. GOJMIR KREK«. Na dnu platnice je bil kolofon, ki je objavljajl način izhajanja, ceno, založbo ter naslova uredništva in uprave. Sredina naslovnice je prinašala z vinjetami okrašeno navedbo vsebine, in sicer avtorjevo ime, priimek, kraj bivanja, naslov dela in zasedbo. Čisto ob spodnjem robu platnice je še stalo: »Izhaja 6 krat na leto, 1. vsakega drugega meseca. Cena za leto 8 K, za pol leta 4 K in 50 H, posamezni zvezki po 2 kroni. Založništvo L. Schwentner v Ljubljani. Uredništvo Gosposka ul. št 10. Upravništvo Dvorski trg št. 3.« V prvi številki *Novih akordov* je bilo objavljenih enajst skladb, več kot polovica slovenskih. Zvezek je stal toliko kot najcenejša Cankarjeva knjiga in nekoliko manj kot pol kilograma kave, letoletna naročnina pa je znašala približno toliko kot par boljših čevljev.¹⁸

Krek si je bil zamislil objavo pisanega kompozicijskega cvetnika. Povsem načrtno in brez manjvrednostnih zadržkov je gradil na šibki umetniški dediščini, ki pa je bila prepojena z nacionalnim duhom. Upošteval je, da so za večino slovenske javnosti še vedno privlačne čitalniške oblike prepevanja na veselicah ter da so pevska društva in posamezni ljubiteljski pevci najbolj aktiven del tedanjega glasbenega življenja. Z *Novimi akordi* jim je ponudil številne izvirne skladbe, ki so se vendarle precej razlikovale med seboj po reproduktivni zahtevnosti. V

NOVI AKORDI

ZBORNIK ZA VOKALNO IN
INSTRUMENTALNO GLASBO

UREJUJE
DR. GOJMIR KREK

VSEBINA

1. **Dr. Benjamin Ipavec** (Gradec), „Poloneza“ za klavir.
2. **Fran Ferjančič** (Ljubljana), „Oj slovenska zemljica“ za moški zbor.
3. **Ivan pl. Zajc** (Zagreb), „Seljanko, dušo draga“, pesem za tenor ali sopran s klavirjem.
4. **Risto Savin** (Praga), „Sarabande“ za klavir.
5. **Emil Komel** (Gorica), „Fugirana predigra“ za orglje.
6. **Dr. Anton Schwab** (Celje), „Moj devotični serenadica za mešan zbor.
7. **Karel Hoffmeister** (Praga), „Ločitev“ dvospev s klavirjem.
8. **Josip Procházka** (Ljubljana), „Nokturno“ za gosli in klavir.
9. **Lavoslav Pahor** (Ljubljana), „En starček je živel“ za bariton, moški zbor in klavir.
10. **Dr. Gojmir Krek** (Ljubljana), „Slovanaki capriccio“ za klavir.
11. **Josip Procházka** (Ljubljana), „Kaj bi te vprašal“ za srednji glas in klavir.

1. JULIJA 1901.

ŠT. 1.

JZHAJA 6 KRAT NA LETO
1. VSAKEGA DRUGEGA MESECA

GENA ZA LETO 8 K. ZA ½ LETA 4 K 50 H.
POSAMEZNI ZVEZKI PO 2 KRONI

Založništvo
L. SCHWENTNER
LJUBLJANA

UREDNIŠTVO
Gospodske ul. št. 10.



UPRAVNIŠTVO
Dvorski trg št. 3

Nefarnik Jos. Ehrlich & Dr. J. Dornaj, Vr.

SLIKA 17.3 *Novi akordi I/1901, št. 1* (1. julij 1901), ovoj (dlib).

osmih letih je bilo v reviji objavljenih 48 skladb za mešane, 50 za moške in 7 za ženske zборе. Največ jih je prispeval Emil Adamič (16 mešanih, 1 moški, 1 ženski zbor). K utrjevanju nacionalne samobitnosti so izrazito prispevali tudi objavljeni samospevi, dueti, terceti in četverospevi. V navadi je bilo, da se je tovrsten repertoar prepeval po domovih in na manjših veselicah, Krekova temeljna misel pa je bila, da bo vplival na umetniško vrednost repertoarja. *Novi akordi* so zato v prvem obdobju objavili 70 samospevov (med njimi enega za glas in orgle), 6 duetov ter 7 četverospcev. Urednik je zavestno skrbel, da objavljene skladbe »ne zahtevajo od pevcev preobsežnih glasov[nih razponov] in visoko izobražene [kultivirane] vokalne tehnike«, ¹⁹ neizprosno pa je vztrajal pri kompozicijsko-tehnični neoporečnosti. Po številu objav samospevov je prednjačil Emil Adamič.

Krek se je dobro zavedal, da v slovenski tvornosti manjka inštrumentalnih skladb. Po najboljših močeh je skušal spodbuditi ustvarjanje klavirske, orgelske in violinske glasbe: »Novi akordi bodo [...] dajali priliko skladateljem in občinstvu napredovati v klavirski tehniki.«²⁰ Vendar o tej zvrsti in sploh v komorni glasbi ni imel možnosti velikega izbiranja. Kljub temu mu je uspelo zbrati 94 klavirskih skladb (med njimi dve za klavir štiriročno, eno za harmonij in klavir), 6 za violino in klavir ter 7 za orgle ali harmonij. Po številu objav je spet izstopal Emil Adamič (14).

Novi akordi so se ozirali tudi na ljubitelje plesa, na tiste naročnike, »katerim je Terpsihori posvečena glasba posebno na srcu.«²¹ Krek je torej objavil tudi klavirske valčke, polke, koračnice in druge skladbe za ples, ki naj bi se izvajale »pri raznih veselicah domačih društev«. ²² Njegov izbor je narekovala izključno umetniška plat in nič zunaj tega.

Med komornimi skladbami zasledimo v prvih osmih letnikih *Novih akordov* tri za violino in klavir Josefa Procházke, dve deli Emila Adamiča in eno Krekovo.

Emil Adamič je dosegel najvišje število objav, vendar Krek ni sprejel vsega in mu je marsikaj vrnil z napotki za »popravo«. Kljub temu je bil napisal dovolj takega, kar ga je dvignilo nad povprečje. To so bile skladbe brez inštrumentalne spremljave, namenjene mešanim, moškim ali ženskim glasovom, torej pesmi, ki jih omejujejo zahteve »navadnega« zborovskega stavka. Adamič je več pozornosti posvečal melodiji, ki mu je bila najpomembnejša kompozicijska prvina, bistvena za glasbeni izraz. Posebnost njegovega snovanja je bila, da je spretno izpeljeval melodično misel skozi velik ambitus ter v enem zamahu ustvarjal dolge,

zaokrožene melodične tokove. Melodije je navadno razvijal svobodno, včasih tudi z velikimi intervalnimi postopi, izostrenimi s kar presenetljivimi kromatičnimi toni, ki so bili po okusu tedanjega časa, denimo na začetku moškega zbora *Zapuščena* na besedilo Franceta Prešerna ali ob prvem kadenčnem sklepu moškega zbora *Zlata doba* na besedilo Frana Levstika.²³

Očitno je tudi premišljeno izbiranje tonalitete, ki ji »okusno« prilagaja harmonsko tuje tone in z njimi učinkovito barva melodični obris. Kontraste, nemir, skrivnostne zaplete ali dramatično napetost ustvarja z modulacijami in ritmično dinamiko kompliciranih akordnih zvez. Zgled za to najdemo v mešanem zboru *Pomladanska slutnja* na besedilo Josipa Murna.²⁴

Med objavljenimi kompozicijami Emila Adamiča prevladujejo jedrnate, razgibane fature, vpete v dvodelno ali tridelno »pesemsko« obliko. Ob njih so tudi take, ki nimajo posebnih odlik (npr. mešana zbora *V snegu* na besedilo Simona Jenka, *Fantu* na besedilo Ivana Resmana). Več kot očiteno pa je skladatelj izjemni smisel za »svojstvo« domačih ljudskih napevov – tako v umetelnih, kompozicijsko in izvajalsko zahtevnih fakturah kot v delih, ki so kot ponarodele pesmi – te je opremil z navodilom »v narodnem tonu« (mešana zbora *Da sem jaz ptičica* na besedilo Otona Župančiča, *Na vrtu* na besedilo Ivanova, moški zbori *Zapuščena* na besedilo Franceta Prešerna, *Kazen* in *Pogodba* na besedili Rudolfa Maistra).

Pregled po letnikih hkrati kaže, da gre za skladatelja, čigar umetniško snovanje je zorelo ob *Novih akordih*. Sčasoma so nastajala vse bolj dovršena, kompozicijsko zahtevna dela in že v IV. letniku se je postavil z mojstrovino *Oreh* na besedilo Frana Levstika, ki kaže odličnega poznavalca zborovske tehnike.

Adamič je bil ob začetku 20. stoletja tudi med tistimi redkimi, ki so snovali glasbo za otroško dušo. *Novim akordom* je predložil Gregorčičevo uspavanko *Pri zibelih* ter cikel samospjevov na besedila znanih otroških pesmi. V obravnavanem obdobju so bile objavljene: *Tepežnica* (besedilo A. M. Rostov), *Večerna* (besedilo Anton Martin Slomšek), *Na tujem* (besedilo I. Resman) in *Uspavanka* (besedilo Vida Jeraj).

Ob Adamiču je bil Benjamin Ipavec najizrazitejši skladatelj v prvem obdobju *Novih akordov*. Do takrat je imel za sabo že pomembno ustvarjalno izkušnjo in prav z nastankom Krekove revije so nastala tudi njegova najboljša dela. Krek se je vsake nove Ipavčeve pošiljke razveselil ter jo ponosno pripravljajal za tisk. Skromni,

tihi, mirni Ipavčevi naravi je bila zvrst samospeva najbližja. Te miniature za glas in klavir odlikuje samobitna melodična invencija, ki daje vtis naravne, neprisiljene spojenosti z dikcijo besedila ter najde ob motivičnem in tematskem delu v klavirski spremljavi številne izrazne dopolnitve. Benjamin Ipavec razvija glasbene misli z gibkimi, vselej izrazu podrejenimi postopi. Njegovi samospevi so večinoma domišljeni v prekomponirani obliki, ki se razrašča iz pomenljivih motivičnih jeder, ta pa zvenijo preprosto in naravno, dobesedno kot ponarodela umetna pesem. Med najboljše zglede lahko štejemo *Ciganko Marijo* z besedilom Antona Aškerc. K »biserom« slovenskega samospeva se uvrščajo tudi *Menih* (besedilo Marjan Pretko), *Oblaku* (besedilo A. Aškerc), *Mak žari* (besedilo Cvetko Golar), *Pozabil sem mnogokaj dekle*, *Če na poljane rosa pade* (oba na besedili J. Murna).

V zadnjem letu življenja je Benjamina Ipavca zamikala še otroška lirika in zložil je troje samospevov z Župančičevo poezijo (*Božji volek*, *Čez noč, čez noč ...*, *Na poljani*). Nasprotno so zborovske skladbe, objavljene v *Novih akordih*, najmanj izrazite v njegovem opusu, čeprav se nekatere uspešno izmikajo povprečju, denimo mešana zbora *Ej, tedaj* (besedilo Ljudmila Prunk) in *Zapuščen* (besedilo Janko Kersnik).

Objave instrumentalnih skladb so bile redkejše. Pozornosti je vreden domiselni *Scherzo* za klavir Josipa Ipavca (1873–1921), skladatelja, ki je bil tedaj na začetku ustvarjalne poti. V tej salonsko uglajeni skladbi z mnogimi chopinovskimi refleksijami zaslutimo, kakor v drugih klavirskih miniaturah *Novih akordov*, počasno, močno zamujeno rojevanje glasbene zvrsti, ki je bila v 19. stoletju namenjena izključno hišnemu muziciranju. Nekatere med temi objavami že v naslovu poudarjajo slovanski melos (Krekovi *Slovanski capriccio*, *Slovanski capriccietto*), druge tipajo v klavirskem stavku, vsaka na svoj način za »glasbo brez besed«.

Da so skladbe »lahkotnega« žanra pritegnile največ občinstva, dokazujejo dela Viktorja Parme (1858–1924), ki so bila v slovenski javnosti tako priljubljena, da si je z njihovo objavo Krek pomagal pri oglaševanju *Novih akordov*.²⁵ Iz Parmovih koračnic, valčkov in polk veje očarljiva kantabilnost, ki zlahka najde pot do poslušalcev ter največkrat zasenči njihovo šibko (primitivno) kompozicijsko idejo.

Koračnice drugih avtorjev imajo po večini budniški značaj, glede zahtevnosti in kompozicijske spretnosti pa izstopajo *Koračnica* Julija Junka (1873–1927), *Triglavska koračnica* Josipa Ipavca in *Slovanska koračnica* Josipa Vedrala (1872–1929).

Anton Lajovic je že v prvih zvezkih *Novih akordov* presegel ustvarjalno moč vseh drugih objavljenih skladateljev. K temu verjetno ni prispevala samo mnogo višja glasbena izobrazba, temveč tudi njegova kritičnost do glasbenega primitivizma in »šušmarskih kompozicijskih rešitev«. Urednik *Novih akordov* ga je seveda sprejemal z odprtimi rokami, ker je v njem našel resničnega »tonskega umetnika«, kakršnega si je bil zamišljal v svoji viziji o pomenu *Novih akordov*. Občinstvo ga je spoznalo s klavirsko miniaturo *Sanjarija*, objavljeno v drugem zvezku. V tretjem je presenetil s predelavo simfoničnega prvenca *Adagio* za klavir štiriročno. Pozneje je prispeval še pet samospevov, tri duete in tri ženske zборе. Med njimi so dela, ki štejejo med izrazno najmočnejša v slovenski literaturi: samospevi *Veter veje* (besedilo Aleksej V. Koljcov, prevedel Cvetko Golar), *Mati in dete* (besedilo Apolon Majkov, prevedel Cvetko Golar), *Serenada* (besedilo Aleksander Puškin, prevedel Cvetko Golar), *Iskal sem mojih mladih dni* (besedilo Oton Župančič), ženska zbor *Pesem primorke* in *Pesem mlade čarovnice* (oba na besedili Otta Juliusa Bierbauma v prevodu Otona Župančiča).

V letih 1901–1909 je torej izšlo 8 letnikov oz. 46 zvezkov *Novih akordov*, v njih pa je bilo prvič objavljenih 296 skladb različnih zvrsti s pretežnim slovenskim deležem. Brez težav opazimo velik razvoj od začetnih do poznejših objav, ki je bil gotovo rezultat urednikove spretne politike, potrpežljivosti, vztrajnega spodbujanja, neomahljive volje in zahtev po trdem delu. Če so bile v zgodnjih letnikih večinoma objavljene skladbe, pri katerih so se avtorji še spopadali s štiritaktnim načinom mišljenja, so se nato vse pogosteje pojavljala tehtnejša dela, ki jih tudi danes uvrščamo med odlike slovenske glasbene dediščine.

Novi akordi so v prvih osmih letih zagotovo »prehodili« pomembno razvojno pot, v kateri je čista tonska umetnost vse bolj izpodrivala utilitarnost. Med najbolj aktivne sodelavce pa sodijo: Emil Adamič, Benjamin Ipavec, Viktor Parma, Oskar Dev (1868–1932), Risto Savin, Josef Procházka, Anton Lajovic pod strokovnim in organizacijskim vodstvom Gojmira Kreka.

17.3 NOVI AKORDI OD IX. DO XIII. LETNIKA (1910–1914)

Leta 1910 je Krek začutil, da je slovensko glasbeno delo že doseglo tisto stopnjo, ko bi ga bilo mogoče začeti v javnosti realno presojeti. Dobro je namreč poznal

nemško, še posebej dunajsko glasbeno publicistiko in kritiko, zato se je lahko sam prepričal glede pomena razpravljanja o glasbi. Tako se je odločil, da v reviji odpre prostor strokovnemu pisanju o glasbenem ustvarjanju, koncertnem življenju, odrskem uprizarjanju, vzgoji glasbenikov in občinstva pa tudi zapisovanju spominov in preteklih dogodkov. S tem je želel omejiti dotedanje »hvale polne« (nestrokovne) glasbene kritike, ki so za merilo vrednotenja še zmeraj upoštevale samo narodnoprebudni zanos. Poleg tega se je zavedal, da se bo z javnimi komentarji o prejetih skladbah utegnil izogniti neljubim zapletom in zameram.

10. decembra 1909 je bila literarna priloga sestavljena in januarja 1910 so naročniki prejeli prvi zvezek IX. letnika z dodatkom, ki se je imenoval »NOVI AKORDI, Glasbeno–književna priloga«. Krek se je odločil za naziv strokovnega urednika. Po novem je naročnina za eno leto znašala deset kron, za pol leta pet kron, posamezni zvezek pa je veljal dve kroni. Bilo je še vedno sprejemljivo, vendar ne zanemarljivo malo, če upoštevamo, da je bila srednja plača uradnika 250 kron in da je stalo skromno stanovanje 30 kron na mesec.²⁶ Uredniška korespondenca navaja, da je bila številka natisnjena v 500 izvodih.²⁷

Prva številka je že imela zasnovane stalne rubrike – Krek jih je imenoval odstavki –, ki se pozneje niso veliko spreminjale: *Uvodni prispevek, Koncerti, Muzikalne in književne novosti, Gledališče, Glasbena društva, Slovenski glasbeni svet, Naše skladbe, Zapiski, To in ono ter Listnica uredništva*.

Tudi k literarnemu delu je urednik seveda povabil sodelavce, med prvimi izkušenega Frana Gerbiča (1840–1917). Ob uredniku so bili takoj pripravljene pisati o glasbi še Anton Svetek (1875–1919), Emil Adamič in Anton Lajovic. Lajovic je bil tedaj stalni glasbeni kritik *Ljubljanskega zvona*, kjer se je že uveljavil kot izobražen pisec brez dlake na jeziku, vendar z močnim nacionalnim ponosom. Z rojstvom literarne priloge pri *Novih akordih* se mu je odprla izvrstna priložnost za strokovno poročanje o glasbi, vrednotenje prireditev in glasbenih del. Urednik je izkazal Lajovcu popolno zaupanje in mu prepustil velik del kritičkih poročil, ki se jih je Lajovic lotil resno in zavzeto.

Prispevkov za literarno prilogo se je nabralo toliko, da je izhajala z vsakim zvezkom. V IX. letniku je tako izšlo šest prilog in vsaka je imela po osem strani z dvema stolpcema. Strani so bile štete skozi ves letnik, zato je bilo mogoče vezati tudi prilogo. Urednik je ob koncu letnika sestavljal poslej še kazalo priloge,

NOVI AKORDI

Glasbeno-književna priloga.

IX. letnik
Zvezek I

Strokovno uredništvo: Dunaj XV/1 Mariabilsfergüetel 29.
Izdajatelj in odgovorni urednik: L. Schwentner, Ljubljana.
Cena za leto K 10—, za 1/2 leta K 5—, posamezni zvezki po 2 K.

Ljubljana
1. januarja 1910

Vse prispevke je izključno le nasloviti na strokovno uredništvo (dr. Gojmir Krek). — Rokopisi se ne vračajo. — Na anonimne ali psevdonimne pošiljkatve se ne oziramo. — Za nenaprošeno vposlane prispevke uredništvo ne jamči. — Sklep uredništva za članke 1, za druge prispevke 8. dne prejšnjega meseca.

Prenatisk člankov, poročil in ocen je dovoljen samo, če se izrecno navede vir: „Novi Akordi“.

Ob vznožju!

»Iz malega raste veliko«, si mislimo tudi mi ob začetku novega dela, izdajanja literarne priloge k »Novim Akordom«. Cilj je velik, pa tudi zelo oddaljen. Kakor gleda popotnik ob vznožju navzgor na strni vrh, ki se mu zdi skoro nedosegljiv, tako vidimo mi svoj cilj še daleč v sinji višavi. Dolga in težka bo pot, in mi smo šele — *ob vznožju!* Pa tudi primerno opremljeni in pripravljene še nismo, in treba nam bo dosti izkušnje in vaj, da dospemo kdaj na vrh, s katerega se nam bo odpiral jasen razgled na slovenski glasbeni svet, da dosežemo ono vzvišeno stališče, ki ga mora zavzemati dober glasbeni obzornik.

Če tedaj v sledečih vrsticah oznanjamo načrt naše priloge, naj se nas prav razume! Ne obetamo ničesar; poskušali bomo doseči, kolikor bo v naših močeh. Nikakor pa nočemo trditi, da bomo mogli že sedaj ali vsaj kmalu izpolnjevati vse nade, ki jih gojimo sami, vse želje, ki jih ima morda naše občinstvo.

In občinstvu v prvi vrsti smo hoteli in mislimo biti na uslugo z izdajanjem glasbenega obzornika, *ki naj seznanja občinstvo z umetniki in njihovim ustvarjanjem*. Naša priloga pa naj bo tudi *posredovalni organ med ustvarjajočim in izvršujočim umetnikom* ter zvesto *glasilo onim, ki se sami temeljiteje bavijo z glasbo*, torej osobito *društvom in posameznim umetnikom*, ki bodo imeli vselej priliko, v naši prilogi povedati javno, kar jim je na srcu.

Na posameznosti vsebine se danes še ne moremo ozirati, ker nočemo, kakor rečeno, ničesar obljubiti. Po našem načrtu bi prinašal naš glasbeni obzornik v prvi vrsti *manjše članke o glasbi sploh*, osobito pa o slovenski glasbi in njenih zastopnikih. Ne preobsežne *študije na glasbeno-teoretičnem polju* nam bodo dobro došle. Potrebno in hvaležno delo se nam posebno odpira v

ocenjevanju in razlaganju novejših del, napram katerim se drži naše občinstvo še vedno v hladni rezervi, ker so mu morda še neznani nameni in sredstva dotičnih skladateljev. Radi bi tudi pripravljali *podlago slovenski glasbeni zgodovini* s prinašanjem podrobnega materijala v stvarnem in osebnem oziru. Življenjepisi znamenitih skladateljev in izvršujočih umetnikov in posamezni biografski podatki ter zanimive epizode naj vzbujajo z zanimanjem za osebe zanimanje za stvar. Zgodovinske črtice o naših glasbenih korporacijah naj ne manjkajo. Sploh pa daje razvoj slovenske glasbe zlasti v starejši dobi in v zadnjem desetletju dosti povoda, da se ga razmotriva temeljito, vendar pa na način, da more zanimati tudi laika. *Naše umetnike, teoretike, zgodovinarje prosimo za sodelovanje*; naj nam hitro priskočijo na pomoč posebno sedaj, ko nam morejo olajšati težki začetek.

Slovenskim glasbenim društvom, ognjiščem naše izvršujoče glasbe, *velja naš iskreni apel, naj najpridneje sodelujejo pri našem listu*. Naša priloga bo zasledovala njihovo delovanje s posebnim zanimanjem in s strogo objektivnostjo. Ker bomo tudi objavljali vsporedje njihovih prireditvev, v kelikor zanimajo, jih tem potom najuljudneje prosimo, da blagovolijo pospeševati medsebojni sporazumljenje n zanimanje občinstva z *rednimi kratkimi poročili o programih koncertov*, in sicer *že primeren čas pred dotično prireditvijo* in z jedernatimi in pred vsem strogo stvarnimi *poročili o koncertih samih*. Tudi o drugih pomembnih dogodkih v življenju naših glasbenih društev naj bi poročal naš glasbeni list točno in zanesljivo. Da more podajati vselej in povsod natančnih informacij, za to bodo morala skrbeti pač večinoma društva sama. Kritike o velikih koncertih naše metropole in drugih večjih mest bo prinašal naš list seveda iz svoje inicijative.

Posebno pozornost hočemo posvetiti ustanovljenju *stalne glasbene terminologije*, in že danes prosimo



1

SLIKA 17.4 Novi akordi IX/1910, U. zv., 1. str. knjižne priloge (dlib).

razvrščeno po rubrikah ter *Kazalo imen in stvari*. Nastal je pomemben in zgledno urejen zbornik glasbeno-zgodovinskih spisov, kritik, polemik, domačih in tujih glasbenih novic ter drugih vsebin s področja strokovne glasbene revije. Prvo leto so se naštetim piscem pridružili še Hinko Druzovič (1873–1959), Stanko Premrl (1880–1965) in (z enim prispevkom) Vasilij Mirk (1884–1962), Vinko Zupan (1882–1915) ter Davorin Beranič (1879–1923).²⁸ Prvi letnik *Glasbeno-književne* priloge je bil zaključen z 48. stranjo. Revija je vsakokrat objavila še vsaj pet novih skladb. Vsebina in obseg glasbenega dela se zaradi literarne priloge nista zmanjšala. IX. letnik je imel 74 strani z 31 novimi skladbami: 9 samospevov, 2 četverospeva, 11 zborov, 8 skladb za klavir in 1 za orgle.

Leto pozneje so *Novi akordi* praznovali desetletnico in Krek si je omislil novo likovno podobo revije. Naročil jo je sodelavcu glasbene priloge Saši Šantlu, ki je svoje umetniško nagnjenje domiselno izražal tudi likovno. Dve barvi je nadomestila ena, okraski so odpadli, nepravilne oblike sta zamenjali stroga geometrična pravilnost in simetrija. Šantel se je odločil za moder ovoj (namesto zeleno-rjavega) s temno modrim napisom in manj zaobljenimi črkami. Tudi besedilo naslovnice je drugače razporedil. Umetniško smer revije (glasbo) je v zgornji polovici predstavljala silhueta – žena za klavirjem, uokvirjena v tanek ovalni vzorec. Vsebina je bila zapisana niže, na mestu razvejane obkrožujoče vinjete je bil le rahlo začrtan pravokotnik. Posodobljena likovna podoba je bila torej strožja, brez dekoracij, izdelana v duhu secesije. Revija je tako že na zunaj opozarjala na kakovost vsebine in predanost glasbeni umetnosti. V črno-beli barvi je Saša Šantel ilustriral tudi knjižno prilogo. Naslov je vpel v risbo, ki spominja na orgle (piščali in klaviatura), vsako rubriko pa je poslej uvajala čelna vinjeta. (Za zgled: rubriko *Naši umetniki* je simbolizirala vinjeta z B. Ipavcem in slovensko pokrajino, *Listnico uredništva* dva koša za smeti.) Besedilo se je začelo s silhuetirano inicialko. Črka A je bil glasbenik, ki poslušča zvok glasbenih vilic, B (bas) – kontrabas, C (cello) – violončelo, Č – činele, E – eufonij, F – flavta, G (glasovir) – klavir, H – harmonika, K – kitara, L – lira, M – mandolina, O – okarina, R – rog, S – spinet, T – tromba, V – violina, Z – zvon. Zunaj te vrste so bile črke D – dirigent, I – Italijanka in J – Japonka, ki muzicirata, N – glasbenik z notami, Š – škatla za violino, U – umetnost, Ž – žaba kot solistka v lužah in zapuščenih ribnikih. Besedilo v tej novi preobleki se je začelo s črko P – pozavnist.



SLIKA 175 Novi akordi X/1911, 1. zv., ovoj (dlib).

V X. letniku je izšlo pet zvezkov literarne priloge, znova je septembra izšla dvojna (4. in 5.) številka, zadnje (6.) pa zaradi prevelikega letnika niso tiskali, ob koncu petega zvezka je bila namreč dosegala že 62 strani. Med novimi pisci so bili Josip Vedral, Zagrebčan Ernst Krajanski (1885–1941), Janko Žirovnik (1855–1946), Marko Bajuk (1882–1961) in Andrej Rapé (1872–1940). Poslej se rubrike niso več spreminjale in obseg ni nikoli prerasel 60 strani.²⁹ Pisci so si bolj in bolj bistrili kritično misel ter čistili jezikovno izražanje.

Stalnim sodelavcem literarne priloge (Hinku Druzoviču, Franu Gerbiču, Antonu Lajovcu, Emilu Adamiču in Gojmiru Kreku, ki je tudi sicer napisal pretežni del vsega besedila) se je v XI. letniku pridružil Zorko Prelovec (1887–1939), oglasila sta se tudi Anton Schwab in Ferdo Kenda (daljša prispevka o Antonu Hajdrihu in *Pevskem društvu Hajdrih* na Proseku). V XII. letniku pa je umolknil stalni recenzent Anton Lajovic. Njegovo delo je skušal nadomestiti Pavel Kozina (1878–1945), kot pisec daljših prispevkov pa je pričel sodelovati še Emil Hochreiter (1871–1938). Priložnostno so se v tem letu na novo oglasili p. Hugolin Sattner (1851–1934), Janko Leban (1855–1932) in Andrej Ferjančič (1848–1927). V XIII. letniku med pisci ni bilo sprememb.

Glasbeni del revije je v X. letniku dopolnilo šest skladateljev, med njimi Janko Ravnik (1891–1982), tedaj še iz Prage. V XI. letniku med novimi imeni zasledimo le Antona Hajdriha (1842–1878).³⁰ XII. letnik je prinesel tri nova skladateljska imena: Adolf Gröbming (1891–1969), Franc Kimovec (1878–1939), Zdravko Švkaršič (1885–1986), v zadnjem letu (XIII. letnik) pa je objavo prvič dosegel Marij Kogoj (1892–1956).³¹

Po desetih letih vztrajnega dela so uredniške razmere toliko dozorele, da je bilo posamezne zvezke že mogoče urediti v tematske sklope. Tako je bil četrti zvezek X. letnika posvečen ljubljanski *Glasbeni matici* v zahvalo za njen koncert 5. februarja 1911, ki je imel na sporedu osem del iz *Novih akordov*.

Peti zvezek X. letnika je bil posvečen skrbnemu, neumornemu in vsestranskemu »glasbenemu delavcu« Franu Gerbiču, ki je slavil 70-letnico. Objavljene so bile samo njegove skladbe (moški in dva mešana zbora, trije samospevi, duet s klavirjem oz. orglami ter skladba za klavir). V literarni prilogi se mu je uredništvo poklonilo z uvodnikom.

Četrty zvezek XI. letnika je imel nad naslovom literarne priloge rdeči napis *Hajdrihova številka*. Urednik jo je ob smrti primorskega glasbenika oskrbel s

prispevki, ki so podrobneje orisali skladateljevo življenje in delo. Med objavljenimi skladbami je bila ena posvečena *Pevskemu društvu Hajdrih* na Proseku,³² druga pa je bila iz neobjavljenih skladb v Hajdrihovi zapuščini.

Sorodna je bila t. i. *Kocjančičeva številka* (XII. letnik, zvezek 3–4) ob 35. obletnici skladateljeve smrti. Bralcem je ponudila tehtne študije o njegovem delu, večji del izpod urednikovega peresa. Napisati biografijo o pokojnem skladatelju ni bilo lahko, saj zapuščina ni bila urejena na enem mestu, in urednik se je dela lotil z vso raziskovalno vnemo. »Radi Kocjančičeve številke imam na vse strani razširjeno korespondenco,« je pisal Schwentnerju.³³ Za glasbeni del je skušal pridobiti tudi katero Kocjančičevih neobjavljenih skladb, jo iskal tudi v arhivu društva *Slovenija*, kjer je Kocjančič vodil zbor, vendar brez uspeha.

Število stalnih naročnikov *Novih akordov* se je v obdobju literarne priloge vrtelo okoli tristo, revijo pa so tiskali v 500 izvodih.³⁴ Edini ohranjeni seznam je za leto 1911, tipkan s pisalnim strojem na 14 straneh formata A4, in navaja po abecednem redu 313 imen.³⁵ Med njimi so glasbeniki, učitelji, duhovniki, pravniki, notarji, zdravniki, lekarnarji, državni uslužbenci, trgovci, posestniki in dva dijaka (Marij Kogoj ter Ivan Zdešar). Največ naročnikov je bilo iz Ljubljane (71).

Toda rednih plačnikov je bilo vedno premalo, zato je Schwentner komaj pokrival stroške. Veliko je bilo namreč takih, ki revije sploh niso plačevali. V začetku jim je založnik popuščal, njegov prvotni namen je bil, naj *Novi akordi* prodrejo med slovensko inteligenco, zato se s terjatvami ni dosti ukvarjal. Toda ko so se pozneje stroški povečevali in je revija postala ugledna, založnik ni mogel več živeti od »dela za domačo stvar«. Odločil se je ukrepati. Ob pripravi na XII. letnik je pisal Kreku: »Od starih [naročnikov] sem jih 40 črtal in jim ustavil list, ker so še lanski, deloma pa tudi že predlanski list na dolgu. [...] Odslej se bom držal načela: Kdor hoče list imeti – naj ga plača!«³⁶

Po več kot desetletnem vztrajnem delu in naporu so *Novi akordi* (z »domačo rečjo«) prodrli prek etnične meje in zbudili zanimanje tudi pri Nemcih. Januarja 1913 je založnik ponosno naznanil Kreku: »Danes dobil sem prvo [podč. avtor] naročilo na 'N. A.' iz Nemčije, in sicer od 'Voss' Sortiment in Leipzig' za l. 1913, najbrže za kakšno knjižnico; tudi nemška tvrdka Fritz Rasch v Celju naroča prihodnji letnik. Kleinmar & Bamberg, tu, dobiva po 2 iztisa.«³⁷ Zdi se, da je Schwentner šele ob tem začutil uspeh, dodal je: »Sicer počasi, a napredujemo

vendar!« To ga je spodbudilo k pozornejšemu spremljanju urednikovega dela, kar dokazuje pogostejša in podrobnejša korespondenca.

Nenehne težave pa so bile s tiskarno *Blaznik*, ki je tiskala literarno prilogo. Neurejenost in netočnost sta bili za urednika, ki je bil vaje brezhibnega dela dunajske tiskarne *Eberle*, čisto nerazumljivi. Razmere so se po založnikovem posredovanju nekoliko izboljšale, toda ne za dolgo. V začetku decembra 1913 so stavci napovedali splošno stavko.³⁸ Urednik je pripravljaj prilogo za prvi zvezek XIII. letnika, ki naj bi izšel januarja 1914, stavka pa je trajala vsaj dva meseca in šele februarja 1914 je založnik lahko naznanil: »Sporočam veselo vest, da so včeraj pričeli po tiskarnah z delom.«³⁹

Tudi politične razmere so se ostrile, kar se je kazalo v družbi, vsakdanjem življenju in delu. Slednjič je izbruhnila vojna. Uredniško in založniško delo so bile že dotlej zasenčile druge skrbi. Korespondiranja je bilo malo, pa tudi urednik je močno zbolel. *Novi akordi* so izhajali z zamudo, v manjšem obsegu in zaradi Krekove bolezni brez literarne priloge. Prvemu zvezku XIII. letnika je bilo priloženo založnikovo sporočilo: »Ker je moral gospod urednik začasno ustaviti urejanje glasbeno-književne priloge, izidejo prvi trije snopiči tekočega letnika Novih akordov brez priloge. Četrtemu snopiču bo priložena priloga štirikratnega obsega. P. n. gg. Naročnike prosimo najuljudneje, da blagovolijo omenjene okolnosti upoštevati in glede priloge potrpeti do izida 4. snopiča.«⁴⁰ Četrtemu zvezku je bila res priložena precej obsežna priloga, ki jo je natisnila *Učiteljska tiskarna* v Ljubljani. Kdaj je izšel peti zvezek, ni povsem jasno, verjetno šele v začetku leta 1915. In komaj avgusta 1915 se je Krek znova spomnil *Novih akordov*, ker XIII. letnik še ni bil zaključen. Vprašal je Schwentnerja: »Kaj pa naši 'N. A.'? Kako in kaj misliš ukreniti glede zadnje številke l. l.?« Predlagal je: »Vse kaže, da vojske tako kmalu ne bo konec. Ali bi ne bilo umestno, izdati zadnjo številko brez priloge jeseni, da zaključimo ta letnik in se oddolžimo kolikor toliko naročnikom? Notnega gradiva imam še. Prvo korekturo bi seve jaz sam bral.« Tudi ni pozabil na zelo oteženo založnikovo delo (»Z razpošiljanjem te številke pa bo res križ.«), a kljub vojnim okoliščinam ni izgubil volje: »Kakor hitro se vojska konča, lahko pričnemo z novim letnikom.«⁴¹

Tu se je izdajanje *Novih akordov* prenehalo. Šesti zvezek XIII. letnika ni izšel. Vojna je trajala predolgo, po njej pa so se okoliščine pri »sotrudnikih« (še zlasti pri uredniku in založniku) in v splošnem glasbenem dogajanju tako spremenile,

da oživitve *Novih akordov* ni bila možna, smiselnost utečenega dela ter nazorska uglašenost sodelavcev pa se je v povojni idejni evforiji sploh zdela nemogoča.

17.4 SKLADATELJSKI KROG IN KOMPOZICIJSKI DOSEŽKI DRUGEGA OBDOBJA

V obdobju 1909–1914 so *Novi akordi* objavili 139 skladb: 38 samospevov, 3 due-
te, 33 klavirskih skladb, 27 mešanih, 20 moških in 7 otroških zborov, 5 vokalnih
kvartetov (enega s klavirjem), 3 orgelske skladbe, 2 skladbi za violino in klavir
ter eno za kvartet violin. Tudi v tem obdobju je največ del, kar 29, ponudil Emil
Adamič, 14 jih je ustvaril Fran Gerbič, 13 Vasilij Mirk, 9 Janko Ravnik, 8 Gojmir
Krek, 6 Stanko Premrl, 6 Josip Pavčič, 5 Emil Hochreiter, 5 Saša Šantel, 4 An-
ton Lajovic. Po tri skladbe sta objavila Vjekoslav Rosenberg Ružić (za klavir) in
Mihael Rožanc (1 za violino in klavir, 1 mešan in 1 moški zbor), po dve Oskar
Dev (moška zbor), p. Hugolin Sattner (samospeva), Anton Schwab in Viktor
Šmigovc (oba po 1 mešan in 1 moški zbor) ter Franjo Dugan (za orgle). Po eno
klavirsko skladbo so prispevali Viktor Parma, Evgen Bunc, Antun Dobroniĉ in
Adolf Feix. Ignacij Hladnik se je oglasil z orgelsko skladbo, Zikmund Polášek s
skladbo za violino in klavir, Josip Vedral z delom za kvartet violin. Objavljen je
bil tudi samospev iz zapuščine Antona Hajdriha ter samospev Ljudmile Lendov-
škove, Ivan pl. Zajc je poslal ženski četverospjev s klavirjem. Po en mešan zbor so
natisnili: Davorin Jenko, Fran Ferjanĉič, Ferdo Juvanec, Janez Laharnar in Ivan
Ocvirk ml., Adolf Gröbming ter Marij Kogoj, po en moški zbor Gustav Dežela,
Charli Grozdov (v predelavi G. Kreka), Peter Jereb, Franc Kimovec, Zdravko
Švikaršič in Ludvik Zepiĉ.

Skladatelji, ki so sodelovali v prvem obdobju *Novih akordov*, so se še naprej,
vsak na svoj naĉin, izpopolnjevali v kompoziciji ob skrbnem Krekovem men-
torstvu; nasvete jim je pošiljal v *Listnici uredništva* (za zavrnjene skladbe) ali
v rubriki *Naše skladbe* (za objavljena dela). Med stalnimi sodelavci ni bilo veĉ
pokojnega Benjamina Ipavca, tudi ne Josefa Procházke, ki se je bil vrnil domov.
Viktor Parma je le še enkrat dosegel objavo, pridružil pa se je nekaj mladih
izobraženih skladateljev s temeljitim poznavanjem kompozicijskih osnov ter iz-
kušnjami iz tujih glasbenih središč (Dunaj, Praga). Med stalne sodelavce so se

uvrstili Vasilij Mirk, Josip Pavčič in Janko Ravnik, Marij Kogoj z drugačnimi, za okolico novimi kompozicijskimi prijemi, pa je po več poskusih prišel na vrsto v zadnji številki revije.

Kompozicijski prijemi, ki so bili v prvem obdobju *Novih akordov* še redki in so veljali za drzne (denimo veliki intervalni postopi z alteriranimi akordi, skoki v obsegu zvečanih in zmanjšanih intervalov ali oktave, ponavljajoče se vzporedne kvarte, zapletene akordne zveze, nepripravljene modulacije oz. tonalni izmiki v oddaljene tonalitete, harmonsko sveži kadenčni sklepi, izogibanje simetriji in »šolski« oblikovni prepoznavnosti), so postali kar samoumevni. S takšnim načinom komponiranja so nastopili vsi omenjeni novi ustvarjalci, vse bolj so se ga oprijemali tudi nekateri starejši, na primer Emil Adamič, Lajovčev tonski jezik pa je imel že od začetka te značilnosti.

Najstarejši med novimi sodelavci je bil Josip Pavčič (1870–1949), ki se je v reviji prvič oglasil v 3. zvezku IX. letnika s klavirsko miniaturo »brez besed« *Stara pesem*. Šele pozneje se je postavil z izrazno močnimi deli, denimo z mešanim zborom *Kaj ve misli?* (besedilo Radivoj Peterlin), moškim četverospévom *Deklica, ti si jokala* na besedilo Frana Levstika in samospévom *Pesem* (pesnica Kristina Šuler); z mojstrovino za mešan zbor *Če rdeče rože zapade sneg* na besedilo Milana Puglja, pa je segel do Lajovčeve ravni.

Vasilij Mirk je bil sprva še študent, med drugim je v Trstu študiral kompozicijo. Tudi njegova prva objava je bila uvrščena v 3. zvezek IX. letnika, samospév na besedilo Ljudmile Prunk *Kateri kerub ...* Z njim si je Mirk suvereno zagotovil svoj prostor med »novoakordovci«. Še večji pomen za domačo ustvarjalnost so imele Mirkove klavirske skladbe. V *Nove akorde* je poslal svoja prva tehtna dela, ki kljub reminiscencam kažejo temeljito poznavanje kompozicijskih pravil in klavirske igre. Gre za cikel štirih *Glasbenih utrinkov*, *Romanco*, *Rêveries* in *Capriccio*, v katerih je motivična jedra zgledno razvijal v večje celote. Krek ga je seveda sprejel z odprtimi rokami in prav nejevoljno opozarjal mlade pianiste, naj vendar že sežejo po teh delih.

Med ustvarjalci klavirske glasbe je bil najbolj izrazit Janko Ravnik, tedaj študent v Pragi. Zaradi presenetljivih kompozicijskih domislekov je močno izstopala že prva objava – mešan zbor *Poljska pesem* na besedilo Cvetka Golarja. Razumljivo, da urednik ob njej ni skrival zadovoljstva: Ravnika je pozdravil kot »komponista, čigar prva dela so na nas učinkovala kakor svetovna

obljuba, obetajoča naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja.«⁴² Ni se zmotil. Ravnikove klavirske skladbe so se uspešno izmaknile povprečnemu hišnemu muziciranju in prestopile prag koncertne dvorane. Skladatelj je s premišljenim motivičnim in tematskim delom ustvarjal tudi oblikovno zahtevnejša dela, denimo *Dolcissimo*. Sicer pa je veliko pozornosti namenjal vertikalni strukturi; harmonija (harmonski kompleksi) mu je bila bistveno kompozicijsko sredstvo pri oblikovanju dramatičnih vzponov, nemira, strasti, tudi skrivnostnosti in meditativnega zamaknjenja. Takšna dela so bila *Moment*, *Večerna pesem* in *Čuteči duši*, objavljena v XI. in XII. letniku. Samobitne in močno izstopajoče so tudi Ravnikove vokalne skladbe, mešan zbor *Ženjica* (besedilo Ferdo Kozak), moški zbor *V mraku* (besedilo Simon Gregorčič) ter samospeva *Vasovalec* (besedilo S. Gregorčič) in *Pozdrav iz daljave* (besedilo Ksaver Meško). Obdržala so se v vrhu slovenske vokalne dediščine.

Marij Kogoj je večkrat poslal svoja dela uredništvu *Novih akordov*,⁴³ Krek pa jih je zavračal s pojasnili, da so sicer zelo nova, izvirna, vendar ne dovolj izdelana. »Vaša 'Elegija' in 'Zvečer' sta v tej obliki indiskutabilna, dasi ni dvomiti, da tiči za njima talent. Hočeta biti velemoderna, pa sta na mnogih mestih naravnost absurdna.« Šlo je za Kogojeve zgodnje poskuse, nastale z mladostniško energijo, ocenjeval pa jih je v vseh pogledih izkušeni poznavalec, ki nikakor ni dopuščal površnosti. Tik pred vojno mu je Kogoj poslal mešan zbor *Trenotek* na besedilo Josipa Murna. Presunljivo izrazna, samosvoja kompozicija s tedaj novimi kompozicijskimi rešitvami je bila objavljena v predzadnjem zvezku revije, ki je izšel že med vojno leta 1914. Urednik je bil do novih kompozicijskih postopkov sicer zadržan, vendar je v Kogoju opazil zelo nadarjenega glasbenika ter ga javnosti predstavil kot »nadebudnega talenta«.⁴⁴

Povsem jasno je bilo, da Krekov »trud za domačo reč« uspeva, revija je prehodila precejšnjo razvojno pot. Še posebej velik premik se kaže v primerjavi s prvim obdobjem izhajanja. Klavirske skladbe za t. i. hišno muziciranje so bile vse redkejše, nastajala so daljša, kompozicijsko in izvajalsko zahtevnejša dela, vredna koncertnega odra. Ob njih so zборе in samospeve obogatili spretni, sodobni kompozicijski prijemi. Nekaj objavljenih kompozicij je že uresničilo Krekovo upanje, ustvarjalne novosti so vedno pogosteje nastajale iz notranjih vzgibov, iz globlje, resnične potrebe po izražanju v tonih. V zvrsteh, ki so jih negovali *Novi akordi*, ni bilo več kompozicijskih pomanjkljivosti, zaradi katerih se je Krek

odločil za svoje »novo podjetje«. V krog najpomembnejših sodelavcev sodijo: Fran Gerbič, Josip Pavčič, Vasilij Mirk in Janko Ravnik.

17.5 KAJ JE ZMOGLA GLASBENA PUBLICISTIKA?

Publicistični prispevek *Novih akordov* je bil pomemben v več pogledih. Izšlo je 27 zvezkov *glasbeno-knjižne priloge* (nekateri so bili dvojni) in to je zneslo 250 strani besedil o glasbi. Največ prostora je urednik namenil kritičnim poročilom, ki so včasih izzvala tudi polemiko. Literarna priloga je pod neizprosnim uredniškim vodstvom vedno bolj dobivala značaj stroge zrcalne podobe slovenskega glasbenega življenja. V razmeroma kratkem času je ustvarila prostor strokovnega razpravljanja o glasbi, ki so ga vodili trije stebri kritiškega mišljenja *Novih akordov*, Emil Adamič, Gojmir Krek in Anton Lajovic.

Emil Adamič je že v prvi številki literarne priloge prevzel vlogo stalnega ocenjevalca tržaških glasbenih dogodkov. Najbolj pozorno je ocenjeval sporede in spodbudno pohvalil vsako izvedbo sodobne slovenske kompozicije. Vedno je poročal o izvedbah kompozicij, ki jih je objavila ta revija, pohvale vredne so se mu zdele še izvedbe druge slovanske literature. Pogosto se je dotikal italijanskih oz. nemških koncertov, še zlasti, če so bili kakovostni. Zavedal se je svoje vloge pri izobraževanju glasbenikov in »glasboljubečih« Tržačanov. Odgovorno je presojal večje koncerte, odrske uprizoritve, komorne večere ter dejavnost in prireditve pevskih društev iz Trsta in okolice. V začetku je bil še strpen in je iskal opravičila za slabosti. Grajal je gradivo in upal na izboljšave. A potrpežljivost in volja do spodbujanja nista bili neskončni, ker so spodbude in prigovarjanja prevečkrat donele v prazno. Namen pevskih društev sta ostajala druženje in zabava namesto glasba, da pa njihovo početje ne bi bilo grajano, »novaakordovega poročevalca« k svojim prireditvam enostavno niso vabili. Adamič je v zadnji prilogi zapisal: »Tako malo so mar našim pevskim društvom 'Novi akordi'. In s to žalostno resnico [je] treba končati [...] sezonsko poročilce.« V resnici je bilo zadnje.⁴⁵

Gojmir Krek je v literarno prilogo prispeval 9 uvodnikov, 4 glasbeno-zgodovinske drobtinice, 26 ocen (5 v rubriki *Koncerti*, 4 v rubriki *Gledališče* in 16 v rubriki *Muzikalne in književne novosti*), 80 obvestil v rubriki *Glasbena društva* in

229 v rubriki *Slovenski glasbeni svet*. O tujem glasbenem dogajanju je napisal kar 437 obvestil (v rubrikah *Zapiski*, *Izza tujih odrov*, *Odmevi iz koncertne dvorane*, *S knjižne mize in iz glasbene mape*, *Umetnikovo življenje in stremljenje*). Napisal je tudi 17 komentarjev o objavljenih skladbah (rubrika *Naše skladbe*), pripravil 98 prispevkov za rubriko *To in ono oz. Pêle-Mêle* ter 122 odgovorov v *Listnici uredništva*.

Sleherno priložnost je uporabil, da je lahko »kreketal« o slabem odnosu domačih glasbenikov do tonske umetnosti. Na vseh področjih je opazil mnogo napak in škodljivih ravnanj, ki so jih zagrešili zavoľjo osebnih koristi ali strankarskih nasprotij. Ni varčeval z besedami in je vsakomur povedal, kar si misli, pazil je samo, da je trditve utemeljil in podkrepil z dokazi. Kot zunajstrankarski razumnik se je dotikal vseh glasbenih zvrsti, vendar je upošteval razmere, ki so prevladovale na Slovenskem. Delu amaterskih društev se je posvečal z izrazi posebne simpatije, v njihovi glasbeni ozaveščenosti je videl prihodnje občinstvo ter nastajanje »občutljivega« (muzikalno dovzetnega) poslušalstva.

Kreku razne intrige niso mogle do živega, saj je bil na Dunaju, zunaj osrednjega slovenskega glasbenega življenja, in je mogel na glas in neposredno opozarjati na vse, kar je ogrožalo samobitni razvoj glasbene umetnosti. Spoznal je, da je mnogo sposobnih glasbenikov že moralo zapustiti Ljubljano in si poiskati delo v tujini. S pikrimi stavki se je postavil v njihovo bran:

»Vidite! V lajanju so v muzikalni Ljubljani dosegli tekom časa že prav virtuožno tehniko. Če pa lajati nočejo ali ne morejo ali – se ne upajo – tedaj vas ugriznejo zahrbtno v tisto desno nogo, s katero ste hoteli streti glavo starega šlendriana, stare puhlosti, stare ošabnosti in domišljavosti in drugih takih starih pošasti. Nič ne de! Pogum! In niti enega pogleda ne na levo ne na desno niti navzdol, niti navzgor!«⁴⁶

S Stritarjevimi besedami je spodbujal somišljenike: »Mi gremo naprej, mi strelci! Strpite na svojem mestu, dokler niste dosegli onega cilja, ki ste si ga sami postavili v najslavesnejših najnavdušenejših urah in ki ga bomo brezdvomno dosegli z jedinstvo, vztrajnostjo in neustrašnostjo.«⁴⁷ Zaključil je s Cankarjevim pesimističnim vprašanjem: »Ali mislite, [...] da je res mogoče še dolgo živeti v takem zraku – tako polnem laži in fraz, da se ne vidi preko ceste? Po takih dneh

prihajajo viharji!«, odgovoril pa je: »In verjemite mi, tudi pri nas pride vihar in po njem – čisti zrak [razprl pisec]!«⁴⁸

Za razvoj slovenske kritične misli in slovensko glasbo sploh so imele posebno vrednost ocene stalnega »ljubljskega recenzenta«, Antona Lajovca. Ustvarjanje in poustvarjanje, vzgoja mlade generacije in problem estetskega razumevanje so bili jedro, okrog katerega je Lajovic razvijal in utemeljeval svojo idejo o glasbeni umetnosti na Slovenskem. Pozoren je bil na tiste koncerte in dogodke, ki so se mu zdeli pomembni za razvoj na domačih tleh, bodisi v programskem in izvajalskem pogledu bodisi v vodenju glasbene politike. Zlasti skrbno je analiziral koncerte, ki so imeli na sporedih slovenske skladbe ali novitete ter instrumentalne oziroma komorne koncerte, ki so bili poustvarjalno zanimivi – v dobrem ali v slabem.

Kadar je sam ocenjeval dela, jih je najprej orisal kot celote in nato analitično pronical do posameznih prvin, ki so se mu zdele odločilne za kritično vrednotenje. Na prvo mesto je postavljaj melodično kot pogoj »glasbene lepote«. V njej naj bi skladatelj izražal »občutje, ki naj se razživi na široko, kajti širina v glasbi je prepotrebna.« Melodika je po Lajovcu obraz skladbe, bistvo umetniškega dela. Pojme, kot so melodija, občutenje, širina in izraz, je tesno povezoval med seboj in jih v kritikah ves čas pogrešal kot »neizpolnjeno upanje«. ⁴⁹ Na drugem mestu v njegovih kompozicijskih nazorih je bila harmonija. Cenil je sveže akordne povezave, »brezobzirnosti« in »predrznosti«, kakršne je ustvarjal sicer »previhravi« Risto Savin. ⁵⁰

Do nemške glasbe in nemških skladateljev je imel Lajovic velike predsodke, ki jih je težko razumeti, ker svojega odpora ni utemeljeval z glasbenimi argumenti. Le v nacionalno-obrambnem kontekstu lahko na primer sprejmemo, da naj bi bila Beethovnova dela, v primeri z bogastvom in svežino Dvořakove glasbe, prav dolgočasna. Nasprotno je bil Lajovčev odnos do slovenskih ustvarjalcev zelo realen, brez narodno-pobudnega prizvoka, ki bi opravičeval »diletantske pomanjkljivosti«. Prav premišljeno je sodil tudi o domači reprodukciji; preživljala naj bi »suhe čase«, kajti količina izvornih skladb se mu ni zdelo velika. Do slovenskega zamudništva je bil strog, pogosto celo nepravilčen, čeprav je vedel, da profesionalizacija glasbenega dela rojeva tehtnejše sadove postopoma in v dolgotrajnem ustvarjalnem procesu.

Lajovic je visoko cenil p. Hugolina Sattnerja, predvsem njegov lirični način glasbenega izražanja. ⁵¹ V Jefejevi prisegi je opazil »večjo okretnost in

intenzivnejši izraz, ki kažeta na skladateljev hitri in lepi razvoj,⁵² ter napisal obsežno in natančno recenzijo, ki je bila v primerjavi z drugimi precej mila. Opozoril je na nekatere okorne izpeljave, ki delu ne koristijo, z zgledi predlagal nekatere boljše rešitve, toda Sattner je bil preobčutljiv za takšne kritične pripombe. Zdelo se mu je, da je izvedba prinesla vsesplošno občudovanje in verjel, da je po krivici žrtev *Novih akordov* in njihovih kritikov. Zato je reagiral polemično in sprožil v reviji spor, ki ga je Lajovic zaključil s popolnim molkom leta 1912.⁵³

Način Lajovčevega pisanja v *Novih akordih* je bil vsekakor poseben. Hotel je, da bo objavljeno predvsem resnično in prepričljivo, zato mu občasne arogance in skoraj vsiljive avtoritativnosti ni mogoče pretirano zameriti. Njegovo kritiško delo sta prevzela Stanko Premrl, ki je bil že hkrati z Lajovcem pisal o koncertih *Pevskega društva Ljubljana*, in Pavel Kozina, ki je začel v XII. letniku. Oba sta sledila dotedanjim zgledom revije, vendar sta prispevala le v rubriko *Koncerti* in bistveno manj kot doslej omenjeni pisci. Njune ocene niso bile tako značilne in samosvoje, tudi ne tako stroge kot njihova besedila. Nobeden se ni poglobljal v kompozicijske in izvajalske »podrobnosti«, o koncertih sta poročala le z navedbami podatkov ter le v splošnem govorila o skladbah in interpretacijah (Premrl je več pozornosti namenjal skladbam, Kozina izvajanju – vsak s svojimi izkušnjami). Te kritike se niso dotikale drobnih, toda pomembnih posameznosti. Največkrat so bile pohvalne, z mimogrede omenjenimi grobimi slabostmi, zadevale so samo koncert, o katerem sta poročala. Svojega mnenja nista nikoli širila na občne glasbene razmere in še zdaleč nista utemeljevala tako strogih in neizpodbitnih zahtev, kakršne sta imela Krek in Lajovic.

17.6 SKLEP

»Ali slišite? Glasbena zora! Dani se! Čas je! Vzdromite se!«
– Gojmir Krek leta 1909, v drugi številki literarne priloge.

S strpnim in potrpežljivim delom je Gojmir Krek uredil trinajst letnikov (75 zvezkov) *Novih akordov* in za prvo objavo pripravil kar 432 skladb, večidel samospevov, zborov in klavirskih miniatur. Njegova trdna vera v slovensko glasbo je pritegnila v revijo vse, ki so imeli kaj povedati. Oprijeli so se »modernega

naziranja«, kakor ga je bil razumel Krek, ter gesla »Naprej!«, ki je simbolično zaznamovalo obrat slovenske glasbe v novi čas.

Natančen pregled uredniškega arhiva navaja k sklepu, da je bilo obdobje *Novih akordov* samostojen del slovenske glasbene zgodovine, v katerem sta se ob Krekovem idejnem konceptu izčistila kompozicijski stavek in kritična misel večine sodelujočih.

V prvem obdobju so izhajale večinoma skladbe, pri katerih so se avtorji še spopadali s štiritaktnim načinom mišljenja ter vztrajali v preprostih akordnih zvezah, v drugem so vse pogosteje izhajala dela z umetniškimi kompozicijskimi prijemi (bogatimi kromatičnimi postopi, razvejano harmonijo, bogato izrazno močjo, v večjih in težje obvladljivih oblikah).

Kogojev *Trenotek* v predzadnji številki revije se uvršča med izjemne skladateljske dosežke. Krekove spodbude in klici po »napredovanju« in »moderniziranju« so s to Kogojevo partituro doživeli višek. Tedaj dvaindvajsetletni avtor je uredniku pošiljal rokopise, za katere se zdi, da so preseгли pregovorno širino Krekovega umevanja glasbe. Danes vidimo na tej razvojni točki, tik pred koncem *Novih akordov*, logično zarezo ne samo v reviji, temveč v obdobju, ki ga je Krek poimenoval »moderna«.

Ob izbruhu svetovne vojne so *Novi akordi* prenehali izhajati. Iz ohranjene korespondence med Krekom in Schwentnerjem je mogoče razbrati, da nista imela ne urednik ne založnik posebnega razloga, da bi prenehala skrbeti za revijo in sta večkrat izmenjevala mnenja o nadaljevanju skupnega dela. Mislila sta ga sicer ustaviti in nadaljevati po vojni. Toda dogodki so bili vsak dan hujši in *Novi akordi* so morali umolkniti, ob koncu vojne pa so nastale za umetniško delovanje povsem drugačne okoliščine, ki za *Nove akorde* niso bile ugodne. Tega dejstva ne more spremeniti niti ohranjeni arhiv revije, ki priča, da so Kreku pošiljali skladbe za objavo tja do leta 1919. A kot bi bil slutil prihajajoči konec, je že ob Kogojevem *Trenotku* zapisal: »Če skladateljski naraščaj začne s takimi proizvodi, smemo gledati v bodočnost polni lepih nad. [...] Ni-li to nad vse razveseljivo, opazovati, kako resno pojmujejo naši najmlajši umetnost? Primerjajte s to glasbo skladbe predakordične dobe! Ali se ne moremo čuditi, kako je mogoč v kratkem času tak napredek?« In rubriko *Naše skladbe* je sklenil s preštevanjem doseženega: »Mnogo čez 400 skladb so objavili 'N. A.', odkar izhajajo. Okus našega občinstva se je, v kolikor se sploh zanima za resno glasbo, izdatno zboljšal, kar izhaja

iz odobravanja modernih slovenskih del, ki so jih prej poslušalci kratkomalo odklanjali ali sprejemali vsaj hladno in mlačno.«⁵⁴

Zaradi tega se je bil Krek odločil za knjižno prilogo. V njej je bilo dovolj prostora za soočanje mnenj. Osrednjo vlogo je imel seveda urednik sam, na srečo sta ga izvrstno podpirala kritika Emil Adamič in Antona Lajovic. Stroge ocene in pikre sodbe so kar nekajkrat »zamajale stebre« ljubljanskih oz. slovenskih veljakov. Toda ugovarjali so redki. Krek si ni pustil do živega, kar mu je po eni strani omogočala distanca med Dunajem in slovenskim glasbenim središčem, po drugi strani pa velika pravniška izkušnja. Imel je dobro retorično sposobnost, svoje trditve je vedno podkrepil z neštetimi utemeljitvami in mu je bilo težko ugovarjati. Le Lajovic je ob Sattnerjevem ugovoru, ki je njegove in urednikove nazore označil za »ultramoderne«, preprosto utihnil. Gojmir Krek je vztrajal do konca.

OPOMBE

- 1 Helmut Rumpler, »Dunaj okrog leta 1900 in danes z ozirom na Slovence,« *Glasnik Slovenske matice* 12, št. 2 (1989): 43.
- 2 Leta 1899 je Fran Gerbič začel urejati in izdajati prvo slovensko glasbeno revijo posvetne vsebine z imenom *Glasbena zora*. 16. julija 1899 je izšla prva številka. List je izhajal leto in pol, vsakega 16. v mesecu. 16. januarja 1900 je začel urednik šteti II. letnik, ker je glasbenemu delu dodal literarno prilogo in se mu je zdelo bolj smiselno, da se letnik šteje od začetka leta. Zaradi premajhnega zanimanja revija ni pošla, zato so stroški postali preveliki. Z zadnjo (12.) številko II. letnika je Gerbič končal izdajanje. Za cerkveno glasbo je *Cecilijino društvo* že od leta 1878 kontinuirano izdajalo mesečnik *Cerkveni glasbenik* z glasbenim in literarnim delom. Gl. *Glasbena zora* 1 (1899), *Glasbena zora* 2 (1900), *Cerkveni glasbenik* 1 (1978) in dalje.
- 3 Gojmir Krek je študiral na pravni fakulteti graške univerze (1893–1897) in leta 1898 promoviral za doktorja prava. Leta 1900 je opravil sodni izpit in postal sodni adjunkt v Ljubljani (ostal do 1902). Prim. Dragotin Cvetko, *Gojmir Krek* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988), 242.
- 4 Krek je bil otrok štajerske meščanske družine, sin slavista Gregorja Kreka in matere Nemke, rojen 27. junija 1875 v Gradcu. Njegovo obzorje se je pričelo širiti že v najbolj zgodnjem otroštvu (med drugim v očetovi knjižnici). Leta 1893 (star komaj 18 let) je v samozaložbi izdal knjižico *Aus dem Süden. Agramer Skizzenblätter von Gojmir Krek*. Izšla je kot posebni odtis časnika *Südsteirische Post*, v katerem je do preselitve v Ljubljano objavljaval feljtone. O izidu knjige so poročali različni časniki in literarne revije (*Agramer Tagblatt*, *Dom in svet*, *Ljubljanski zvon*) in se poenotili v oceni, da gre za nadarjenega mladega literata. Ob božiču 1899 pa je Lavoslav Schwentner izdal in založil Krekovo študijo v nemškem jeziku *Anton Aškerc. Studien mit Übersetzungsproblem*, ki vsebuje tudi nekaj avtorjevih prevodov Aškerčevih pesmi. Poročila oz. recenzije so objavili periodični listi po vsej monarhiji (*Brankovo kolo*, praški *Národní listy*, *Das Literarische Echo*, *Laibacher Zeitung*; *Slovenski narod* idr.). Pisci so hvalili Krekovo literarno in kritično misel, četudi se tisti, ki so se v študijo bolj poglobili, niso nujno strinjali

- z njegovimi trditvami. Poleg tega je Krek redno objavljala kritike o novih knjižnih in notnih izdajah ter vestno in odkrito poročal o nekaterih ljubljanskih koncertnih dogodkih v *Slovenskem narodu* ter *Ljubljanskem zvonu*. Gl. *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka, Gojmir Krek, Kronika, mapa Časopisni izrezki. Prim. Dragotin Cvetko, *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe*, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, Dela 20 (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1977), 42.
- 5 Klavirske igre ga je učila mati. Kot gimnazijec je začel obiskovati še glasbeno šolo pri *Glasbenem društvu* v Gradcu in, kot je menil sam, veliko znanja pridobil pri profesorju Erichu Wolfu Degnerju (med letoma 1891 in 1895). Pri njem se je naučil osnov kompozicijske tehnike in si pridobil razgled. Igral je v šolskem orkestru in Degner ga je večkrat povabil k sodelovanju pri glasbenih dogodkih zunaj šole. Tako je npr. dirigiral koncerte graških slovanskih visokošolcev, med drugim koncert, ki so ga po potresu priredili graški Slovani v korist Ljubljane in so na njem nastopila vsa slovanska društva. Prim. Izidor Cankar, *Obiski* (Ljubljana: Nova založba 1920), 88.
 - 6 Fran Gerbič, »Častitim naročnikom 'Glasbene Zore',« *Glasbena zora* 2, št. 12 (1900): 45.
 - 7 Cankar, *Obiski*, 91.
 - 8 Lavoslav (v uradnih dokumentih Leopold) Schwentner se je rodil na Vrskem 15. decembra 1865. Najprej je imel knjigarno v Brežicah. Leta 1898 je odprl »novo narodno trgovino« na ljubljanskem Dvornem trgu v Pongračevi (Pongratzovi) hiši. Knjigarna je bila založena z muzikalijami, umetninami, papirjem, pisalnimi in risalnimi orodjem. Leta 1904 jo je preselil z Dvornega trga na Prešernovo (današnje Čopovo) ulico. Bil je založnik z izjemnim posluhom za mlado, tedaj napredno in moderno kulturno dogajanje. V ospredju njegove dejavnosti je bila skrb za natis izvirnih slovenskih književnih del, skladb, izbranih prevodov tuje literature, otroških knjižic in periodičnega tiska. Zalagal je dela Ivana Cankarja, Otona Župančiča, Dragotina Ketteja in Josipa Murna, sodeloval z Ivanom Prijateljem (izdal je njegov prevod in spremno besedo k *Momentom* A. P. Čehova ter *Zbrane spise* z monografijo Janka Kersnika) ter Alojzom Kraigherjem, izdal črtice Zofke Kvedrove, pesmi Vide Jerajeve, več knjig Frana Milčinskega, dve dramski besedili Etbina Kristana, spise Vladimirja Levstika, Rada Murnika, Milana Puglja, natisnil deset zvezkov spisov Janeza Trdine. Mladini je preskrbel Župančičeve *Pisanice*, zbirko *Lahkih nog naokrog* in *Palčke Poljanec*. Od začetka svojega dela je izjemno skrb posvečal tudi muzikalijam (že leta 1893 je izšel *Venec slovenskih pesmi za citre*) in omogočil natis številnih domačih glasbenih novitet. V njegov izbor so bili vključeni Risto Savin, Benjamin Ipavec, Gojmir Krek, Karel Hoffmeister, Fran Gerbič, Viktor Parma, Josip Ipavec idr. Prim. Dušan Moravec, *Novi tokovi v slovenskem založništvu: od Schwentnerja do prvih publikacij Akademije*, Knjiga o knjigi (Ljubljana: DZS, 1994).
 - 9 V obdobju 1902–1903 je po službeni dolžnosti študiral novo nemško civilno pravo na univerzi v Leipzigu. Nato se je vrnil v Ljubljano, konec leta 1904 pa je bil premeščen v tajništvo cesarsko-kraljevega vrhovnega sodišča na Dunaju. Leta 1907 je postal svetovalni in 1911 dvorni tajnik. To službo je opravljal do konca prve svetovne vojne. Prim. *Slovenski biografski leksikon*, ur. Izidor Cankar in Franc Ksaver Lukman (Ljubljana: Zadruga gospodarska banka, 1925–1932), geslo »Krek, Gojmir«.
 - 10 Zadnja številka je izšla šele proti koncu leta 1915 z letnico 1914.
 - 11 Velik delež uredniškega arhiva je dosegljiv v Glasbeni zbirki *Narodne in univerzitetne knjižnice* v Ljubljani. Korespondenca pa je hranjena v *Arhivu Republike Slovenije*.
 - 12 Podrobnejša analitična obravnava gradiva (objav, arhiva in korespondence) je objavljena v delu: Simona Moličnik, *Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo, 1901–1914* (Ljubljana: Slovenska matica, Slovensko muzikološko društvo, 2006).
 - 13 Prim. Pisni arhiv NA, Okrožnica za 'Novi Akordi', *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka.

- 14 Prim. Pisni arhiv NA, koncept dopisa št. 2, Gabrijelu Bevku, 15. april 1901, *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka.
- 15 Prim. Pisni arhiv NA, koncept dopisa št. 14, Ignaciju Hladniku, 30. april 1901, *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka.
- 16 Gl. Pisni arhiv NA, koncept dopisa št. 17, Franu Jordanu, 2. maj 1901, *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka.
- 17 [Gojmir Krek,] »Novi akordi: zbornik za vokalno in instrumentalno glasbo,« *Slovenska knjigarna* 2, št. 6 (1901): 21–23.
- 18 Prim. Eva Holz, »Gospodarski položaj mestnega uradništva ljubljanskega v drugi polovici 19. stoletja,« v: *Zgodovina Ljubljane: prispevki za monografijo: gradivo s Posvetovanja o zgodovini Ljubljane*, 16. in 17. novembra 1983 v Ljubljani, ur. Ferdo Gestrin idr. (Ljubljana: Kronika, Zgodovinsko društvo, 1984), 245.
- 19 Gl. *Novi akordi* 1, št. 1 (1901): priloga.
- 20 Nav. delo.
- 21 Nav. delo.
- 22 Nav. delo.
- 23 Gl. 5. in 6. takt imenovanega zbora.
- 24 Modulacija z dvojno dominantno v 4. taktu iz H–dura v Fis–dura vnaša skrivnostnost, pričakovanje, nemir; v t. 7 se melodični lok ustavi na višku: drugi obrat septakorda na dvojni dominantni z alterirano kvinto – disonantni akord z izrazom veselega vzklika na besedo »solnce«, ustavljen s korono in močno poudarjen z oznako sforzato. Zatem se melodični lok obrne k zaključku, a najprej varljivo, preveč je energije, zdi se mu vredno še enkrat vzklikniti (ff), šele nato temeljito skleniti del A v t. 11. Sledi popolni kontrast (del B1): mračna slutnja – skok v vzporedni mol, dinamika iz f v p (t. 11 in naprej).
- 25 Gl. Pismo G. Kreka L. Schwentnerju, 3. junij 1903, *Arhiv Republike Slovenije*, AS 158.
- 26 Gl. op. 30.
- 27 Gl. Kopija pisma G. Kreka L. Schwentnerju, 19. december 1909, *Arhiv Republike Slovenije*, Privatniki Krek, AS 812, fasc. 8.
- 28 Vinko Zupan je bil klasični filolog in esejist. Poglobljaj se je v literaturo, naravoslovje in filozofijo. Prispevke je najpogosteje objavljaj v *Ljubljanskem zvonu* in *Slovenskem narodu*. Prim. *Slovenski biografski leksikon*, ur. Jože Munda idr. (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1991), geslo »Zupan, Vinko«. Tudi Davorin Beranič je bil filolog. Zelo se je zanimal za glasbo, vodil več pevskih zborov in bil orglavec. Sodeloval je tudi pri *Časopisu za zgodovino in narodopisje, Času, Nastavnem vjesniku, Slovanu* in *Slovenskem narodu*. Prim. *Slovenski biografski leksikon*, ur. Izidor Cankar in Franc Ksaver Lukman (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1925–1932), geslo »Beranič, Davorin«.
- 29
- | LETNIK | 1. zvezek | 2. zvezek | 3. zvezek | 4. zvezek | 5. zvezek | 6. zvezek |
|--------|-----------|------------|------------|------------|-----------|------------|
| IX. | str. 1–8 | str. 9–16 | str. 17–24 | str. 25– | 40 | str. 41–48 |
| X. | str. 1–16 | str. 17–30 | str. 31–46 | str. 47– | 62 | ----- |
| XI. | str. 1– | 16 | str. 17–32 | str. 33–44 | str. 45– | 56 |
| XII. | str. 1– | 16 | str. 17– | 36 | str. 37– | 60 |
| XIII. | str. 1– | – | – | 24 | ----- | ----- |
- 30 Ob njegovi smrti je bil objavljen samospev iz njegove zapuščine *Sirota*. Gl. *Novi akordi* 11, št. 4 (1912): 45.

- | 31 | LETNIK | 1. zvezek | 2. zvezek | 3. zvezek | 4. zvezek | 5. zvezek | 6. zvezek |
|----|--------|-----------|------------|------------|------------|------------|------------|
| | IX. | str. 1–12 | str. 13–26 | str. 27–38 | str. 39–50 | str. 51–62 | str. 63–74 |
| | X. | str. 1–12 | str. 13–24 | str. 25–36 | str. 37–48 | str. 49–60 | str. 61–72 |
| | XI. | str. 1–12 | str. 13–24 | str. 25–36 | str. 37–48 | str. 49–60 | str. 61–72 |
| | XII. | str. 1–12 | str. 13–20 | str. 21–28 | str. 29–36 | str. 37–44 | str. 45–52 |
| | XIII. | str. 1–8 | str. 9–16 | str. 17–24 | str. 25–32 | str. 33–38 | ----- |
- 32 Mešani zbor *Ecce dolor!* Emila Adamiča (besedilo Fran Gestrin).
- 33 Gl. Pismo G. Kreka L. Schwentnerju, 16. marec 1913, *Arhiv Republike Slovenije*, Privatniki Krek, AS 812, fasc. 8. V zapuščini G. Kreka so ohranjeni tudi izsledki študije o Josipu Kocjančiču (*Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka, Gojmir Krek, Kronika; *Arhiv Republike Slovenije*, Privatniki Krek, AS 812).
- 34 Gl. Pismo G. Kreka L. Schwentnerju, 19. december 1909, *Arhiv Republike Slovenije*, Osebni fond L. Schwentner, AS 158, mapa Gojmir Krek.
- 35 Ta seznam se je ohranil v *Pisnem arhivu NA*, kjer je sicer zbrana uredniška dokumentacija. Bil je natipkan ob deseti obletnici, gotovo je veljal že za IX. letnik in se obdržal do konca (spremembe so vpisane z roko). Založniška dokumentacija v tem trenutku ni znana, razen korespondence, ki je hranjena v *Arhivu Republike Slovenije*.
- 36 Nav. delo.
- 37 Gl. Pismo L. Schwentnerja G. Kreku, 23. januar 1913, *Arhiv Republike Slovenije*, Privatniki Krek, AS 812, fasc. 8.
- 38 Pismo L. Schwentnerja G. Kreku, 2. december 1913, *Arhiv Republike Slovenije*, Osebni fond L. Schwentner, AS 158, mapa Gojmir Krek.
- 39 Pismo L. Schwentnerja G. Kreku, 18. februar 1914, *Arhiv Republike Slovenije*, Osebni fond L. Schwentner, AS 158, mapa Gojmir Krek.
- 40 Gl. *Novi akordi* 13, št. 1 (1914): dodani list.
- 41 Pismo G. Kreka L. Schwentnerju, 9. avgust 1915, *Arhiv Republike Slovenije*, Osebni fond L. Schwentner, AS 158, mapa Gojmir Krek.
- 42 Gl. Gojmir Krek, »Naše skladbe,« *Novi akordi* 11, št. 1–2 (1912): 11.
- 43 V *Notnem arhivu Novih akordov* so ohranjeni: *Elegija* (klavir), *Stopil sem na tihe njive* (samospjev, besedilo Alojzij Merhar) in *Zvečer* (mešan zbor, besedilo Janez Pucelj). V: *Narodna in univerzitetna knjižnica*, Glasbena zbirka.
- 44 Gl. Pavel Kozina, »Naše skladbe,« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 17.
- 45 Emil Adamič, »Koncerti: Trst,« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 9.
- 46 [Gojmir Krek.] »Glasbena društva,« *Novi akordi* 11, št. 5–6 (1912): 50.
- 47 Nav. delo.
- 48 Nav. delo.
- 49 Nav. delo, 52.
- 50 Anton Lajovic, »Risto Savin: 'Lepa Vida',« *Novi akordi* 9, št. 2 (1910): 9.
- 51 Anton Lajovic, »Koncerti: Ljubljana,« *Novi akordi* 9, št. 4–5 (1910): 31; Anton Lajovic, »Oratorij 'Vnebovzetje Marije Device' p. Hugolina Sattnerja,« *Novi akordi* 11, št. 4 (1912): 41.
- 52 Lajovic, »Oratorij 'Vnebovzetje Marije Device',« 41.

- 53 V 1. št. 11. letnika (1912) je urednik napisal obširnejšo recenzijo o Sattnerjevem oratoriju ter ga označil v celoti, Lajovic pa je obravnaval bolj notranjo strukturo dela. Dve dopolnjujoči se kritiki sta bili delu namenjeni zaradi njegovega zgodovinskega pomena, saj je šlo za prvi slovenski oratorij. Sattner je to razumel kot žalitev, češ da mu dve kritiki res nista potrebni. V številki 1.–2. zv. 12. letnika (1912) je napisal obširen odgovor. Načel je ideološka vprašanja, ki zanesljivo niso bila namen ne Krekove ne Lajovčeve kritike. Zatrjeval je, da »slovensko ljudstvo ljubi zdravo melodiko, jasno harmonijo, blagolasje [...]« in da je tiste vrste skladatelj, ki hoče z ljudstvom ljudsko govoriti, kar po njegovem ni bil skladateljski moto nobenega od imenovanih kritikov. Kljub vsemu je na koncu zatrdil Lajovcu, da bo poslušal njegove nasvete in oratorij popravil. Ob tej izjavi je urednik pod črto pristavil: »Čemu potem cela polemika zoper Lajovca? Težko umljivo.« Razpravljanje je zaključil G. Krek v Postludiju, kjer je na koncu opozoril na »naše popolnoma gnile razmere; razmere polne laži, zavisti in hudobnosti, polne cinizma, zahrbtnosti, neolikanosti in – umetniške neizobraženosti«. Gl. Gojmir Krek, »P. H. Sattner in njegova 'Assumptio',« *Novi akordi* 11, št. 1–2 (1912): 1; Lajovic, »Oratorij 'Vnebovzetje Marije Device',« 41; Hugolin Sattner, »Moja 'Assumptio' in kritika 'N. A.',« *Novi akordi* 12, št. 1–2 (1913): 4. Zdi se, da je Lajovic prav zato prekinil sodelovanje z *Novimi akordi*, saj od leta 1912 arhiv ne vsebuje nobene korespondence med njim in urednikom. Krek je nato za kritično poročanje o ljubljanskih glasbenih dogodkih pridobil Pavla Kozino.
- 54 Pavel Kozina, »Naše skladbe,« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 17.



BIBLIOGRAFIJA

Bibliografija prinaša vso v knjigi uporabljeno strokovno in znanstveno literaturo. Uporabljeno arhivsko gradivo, viri iz sodobne publicistike in uporabljeni leksikalni članki so navedeni v sprotnih opombah pri posameznih poglavjih.

- »Petindvajsetletnica 'Glasbene Maticе'.« *Dom in svet* 11, št. 1 (1898): 32.
- Adamič, Emil. »Razvojna smer zborovega petja.« *Zbori* 2, št. 11–12 (1926): 44–46.
- Aldrich, Elizabeth, Sandra Noll Hammond in Armand Russell, ur. *The extraordinary Dance book TB. 1826: an anonymous manuscript in facsimile*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press, 2000.
- Andrejka, Rudolf. »Fidelis Terpinc.« *Kronika slovenskih mest* 1, št. 2 (1934): 114–120.
- Angermüller, Rudolph. »Antonio Salieri in Triest.« V: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col, 201–217. Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001.
- Antoni, Luisa. »Adamičeva tržaška leta.« V: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 25–39. Ljubljana: Akademija za glasbo UL, 2004.
- Antoni, Luisa. »Mahler v Trstu.« V: *Fin de siècle in Gustav Mahler*, ur. Primož Kuret, 67–72. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012.
- Antoni, Luisa. »Mirk v Trstu.« V: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, 47–67. Knjižnica cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 18. Ljubljana: Družina, 2003.
- Antoni, Luisa. »Musica e coscienza nazionale degli Sloveni a Trieste e nella Venezia Giulia.« V: *Cosmopolitismo e nazionalismo nella musica a Trieste tra ottocento e novecento: Studi offerti a Vito Levi*, ur. Ivano Cavallini in Paolo da Col, 67–88. Trieste: Conservatorio »G. Tartini«, 1999.
- Antoni, Luisa. »Pomen glasbe pri Slovencih na začetku 20. stoletja v Trstu.« V: »*Glasba za družabne prilonosti*« – *glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, ur. Primož Kuret, 68–73. Slovenski glasbeni dnevi 21. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2007.
- Antoni, Luisa. »Pregled glasbenega udejstvovanja tržaških Slovencev (1848–1927).« *Annales. Series historia et sociologia* 8, št. 14 (1998): 109–116.
- Antoni, Luisa. »Prispevek k spoznavanju tržaške zborovske dediščine in prvi koraki do vključitve tržaškega zborovskega dogajanja v širši geografski prostor.« V: *Zborovska*

- glasba in pevška društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, 102–109. Slovenski glasbeni dnevi 18. Ljubljana: Festival, 2004.
- Antoni, Luisa. »Trieste – Trst – Triest, a cosmopolitan city.« V: *Musik – Stadt: Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*. Zv. 1. *Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, ur. Helmut Loos, 402–411. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011.
- Antoni, Luisa. »Trieste, dalla convivenza pacifica all'intolleranza razziale.« V: *Musica et artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta*, ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss, 109–119. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2015.
- Ara, Angelo in Claudio Magris. *Trieste: Un'identita di frontiera*. Torino: Einaudi, 1997.
- Arbo, Alessandro. »Chronace dell'insegnamento musicale a Gorizia (1824–1915).« *Studi Goriziani* 78 (1993): 25–51.
- Arbo, Alessandro. »Dusík, Wrattni e la ricezione del Klassik musicale centroeuropeo a Gorizia nei primi decenni dell'Ottocento.« V: *Itinerari del Classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini, 39–54. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992.
- Arbo, Alessandro. »La musica a Gorizia nell'Ottocento.« V: *Ottocento Goriziano (1815–1915): una città che si trasforma*, ur. Lucia Pillon, 187–251. Gorizia: Editrice Goriziana, 1991.
- Arbo, Alessandro. *Agusto Cesare Seghizzi: Musicista goriziano: il catalogo delle opere*. Ur. Romina Basso. Gorizia: Provincia di Gorizia, 2001.
- Arbo, Alessandro. *I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia*. Gorizia: Musei provinciali, 1994.
- Arbo, Alessandro. *Musicisti di frontiera: Le attività musicali a Gorizia dal Medioevo al Novecento*. Monfalcone: Edizioni della Laguna, 1998.
- Aversano, Luca. »Commercio musicale a Trieste tra la fine del XVIII e i primi anni del XIX secolo.« V: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col, 253–276. Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001.
- Bajgarová, Jitka. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření »hudebního obrazu« města 1860–1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005.
- Barbo, Matjaž. »Klavirska dela Františka Josefa Benedikta Dusíka.« *Muzikološki zbornik* 51, št. 1 (2015): 129–143.
- Barbo, Matjaž. »Operna 'vožnja domov' Emila Hochreiterja.« V: *Vloga nacionalnih opernih gledališč v 20. in 21. stoletju*, ur. Jernej Weiss, 313–331. Koper: Založba Univerze na Primorskem in Ljubljana: Festival, 2019.
- Barbo, Matjaž. »Simfonije F. J. B. Dusika med retoričnim modelom, tonalitetnim ogrodjem in tematsko invencijo.« V: *Stoletja glasbe na Slovenskem*, ur. Primož Kuret, 80–91. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2006.

- Barbo, Matjaž. »Slovenska zborovska stvaritev.« V: *Slovenska zborovska stvaritev I.*, ur. Jakob Jež, 138–152. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1995.
- Barbo, Matjaž. »Slovenske ljudske pesmi v obdelavah za zbor.« V: *Slovenska zborovska stvaritev II. – Ljudske pesmi*, ur. Mitja Gobec, 155–161. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti, 2003.
- Barbo, Matjaž. *František Josef Benedikt Dusík*. Zbirka Razprave FF. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009.
- Barbo, Matjaž. *Zborovska glasba: študijsko gradivo k predmetu Izbrana poglavja iz zgodovine glasbe*, Ljubljana: Oddelek za muzikologijo FF, 2015.
- Barison, Cesare. *Trieste città musicalissima*. Trst: Edizioni LINT, 1975.
- Bedina, Katarina. »Slovenska percepcija Richarda Wagnerja – wagnerjanstva in wagnerizma do tridesetih let dvajsetega stoletja.« V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snój in Darja Frelih, 193–204. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.
- Bedina, Katarina. *Sonata: fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*. Razprave in eseji 31. Ljubljana: Slovenska matica, 1989.
- Bek, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: Koniasch Latin Press, 2003.
- Beltram, Vlasta. *Musica maestro! Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih*. Koper: Pokrajinski muzej, 2008.
- Beranič, Davorin. »O slovenski narodni glasbi.« *Čas* 4, št. 1–2, 3, 4–5, 6, 7–8 (1910): 20–35; 102–111; 200–211; 260–269; 349–363.
- Bergamo, Marija. »Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriterij slogovne opredelitve in vrednotne sodbe.« *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 39–46.
- Bianchi, Stefano. »Opera in operni ustvarjalci v drugi polovici 19. stoletja.« V: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc, 322–331. Trst: Glasbena matica, 2014.
- Blažek, Vlastimil. *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*. Praha: Vyšehrad, 1936.
- Blažeković, Zdravko. »Salonsko kolo: dance of nineteenth-century Croatian ballrooms.« *Dance research* 12, št. 2 (jesen 1994): 114–126.
- Bock, Emil. *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach*. Laibach 1902.
- Bogunović Hočevar, Katarina. »Klavirska dela Janka Ravnika, objavljena v Novih akordih.« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 57–72.
- Bogunović Hočevar, Katarina. *Odsevi in obliča glasbene govorice Janka Ravnika*. Zbirka Razprave FF. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019.
- Bokúvková, Vlasta. »2 tvorby Zdeňka Fibicha a jeho soukromého žáka: V Zapadočeském muzeu se vzpomínalo na skladatele Viktorja Romana Moserja.« *Plzeňský deník*, 22. junij 1999, 19.

- Branberger, Johann. *Das Konservatorium für Musik in Prag*. Prag: Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.
- Bratuž, Andrej. »Musiche sacre slovene nella raccolta della Biblioteca statale Isontina a Gorizia.« *Studi Goriziani* 78 (1993): 115–118.
- Brinkmann, Reinhold. »Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert.« V: *Musikalische Lyrik*, ur. Hermann Danuser, 9–124. Laaber: Laaber-Verlag, 2004.
- Brocza, Pia in Marko Motnik. »Georg Link und seine Tanzschule von 1796.« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 33–54.
- Budkovič, Cvetko. »Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875.« *Muzikološki zbornik* 14 (1978): 49–63.
- Budkovič, Cvetko. »Začetki in razcvet slovenskega zborovskega petja v Ljubljani.« *Obzornik* 1 (1987): 28.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Zv. 1. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*. Razprave Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem. Zv. 2. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Razprave Filozofske fakultete. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Canale Degrassi, Margherita. »Esecuzioni di musica strumentale al Teatro di Trieste negli anni Venti dell'Ottocento.« V: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col, 277–300. Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001.
- Canale, Margherita. »Influenze classiche nella musica strumentale da camera a Trieste tra Settecento e Ottocento.« V: *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini, 105–122. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992.
- Canale, Margherita. »Sulla società Filarmonica di Gorizia.« V: *Ottocento Goriziano (1815–1915): una città che si trasforma*, ur. Lucia Pillon, 253–270. Gorizia: Editrice Goriziana, 1991.
- Cankar, Ivan. *Očiščenje in pomlajenje*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Cankar, Izidor. *Obiski*. Ljubljana: Nova založba, 1920.
- Cavallini, Ivano. »'Minerva nel regno di Mercurio'. Aspetti e tendenze del Classicismo a Trieste.« V: *Off-Mozart: Glazbena kultura i mali majstori srednje Europe 1750–1820*, ur. Vjera Katalnić, 181–188. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo in Hrvatska Akademija Znanosti i Umjetnosti, Razred za Glazbenu Umjetnost i Muzikologiju, 1995.
- Cerasoli, Giorgio. »Sul cembalo sua mano, con volo delicato...» Sulle tracce del fortepiano nella Trieste d'inizio Ottocento.« V: *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, ur. Maria Girardi in Paolo da Col, 301–325. Trst: Arnaldo Forni Editore, 2001.

- Cigoj Krstulović, Nataša. »*Aus vergangenen Tagen*: pozabljene klavirske skladbe Josefa Zöhrerja.« *De musica disserenda* 14, št. 1 (2018): 19–37.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Didaktični priročniki in poučevanje klavirja v prvi polovici 19. stoletja v Ljubljani.« *De musica disserenda* 8, št. 2 (2012): 21–32.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Gerbič in Glasbena matica.« V: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 127–138. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 14. Ljubljana: Družina, 2000.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: k funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini.« *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino*, 48, št. 3 (2000): 94–105.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja.« *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* 5 (2005): 69–82.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872).« Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 1997.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Glasbenozgodovinsko in glasbenoestetsko ozadje fenomena 'salonska glasba' na primeru meščanske glasbene prakse na Kranjskem.« *Muzikološki zbornik* 49, št. 1 (2013): 5–23.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Koncerti Glasbene matice do prve vojne.« V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelih, 181–192. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem.« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 37–56.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Mediteran kot vir navdiha? Zbirka Mediteranski glasovi Antona Hajdriha.« V: *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret, 177–190. Slovenski glasbeni dnevi 24. Ljubljana: Festival, 2010.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Načela in podobe slovenskega javnega glasbenega izobraževanja: primer šole in konservatorija ljubljanske Glasbene matice (1882–1926).« V: »Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem. Pogledi ob 200-letnici.« Tematska številka. *Glasbenopedagoški zbornik* 25 (2016), 41–55.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »*Naprej za čast rodú in domovine, naprej, navzgor – umetnost naj živi!*«: kratek zgodovinski oris prvega obdobja delovanja Glasbene matice do ustanovitve konservatorija (1872–1919). Ljubljana: Glasbena matica, 2010.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem.« *Kronika (Ljubljana)* 56, št. 3 (2008): 473–494.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Prvo desetletje založbe Glasbena matica.« V: *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Cigoj Krstulović Nataša in dr., 113–124. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

- Cigoj Krstulović, Nataša. »Slovenska filharmonija (1908–1913) v kontekstu nacionalnih, kulturnih in glasbenih prizadevanj Glasbene matice.« V: *Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič, 217–229. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem.« *Muzikološki zbornik* 32 (1996): 61–73.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Uvod.« V: *Benjamin Ipavec: Serenada za orkester na lok*, ur. Nataša Cigoj Krstulović, ix–xiii. Monumenta artis musicae Sloveniae 56. Ljubljana: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, SAZU, 2010.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Zgodovina, spomin in dediščina: prisotnost Glasbene matice v slovenski glasbi in kulturi do konca drugega desetletja 20. stoletja.« *De musica disserenda* 7, št. 2 (2011): 25–39.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Crittenden, Camille. *Johann Strauss and Vienna: Operetta and the Politics of Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Curiel, Carlo L. *Il teatro di S. Pietro di Trieste: 1690–1801*. Milano: Archetipografia di Milano, 1937.
- Cvetko, Dragotin. »F. S. Vilharjevi stiki s Slovenci,« *Naša sodobnost* 2 (1954): 902.
- Cvetko, Dragotin. »Ustanovitev ljubljanske Glasbene matice v luči slovenskega glasbenega razvoja.« *Naši zbori* 7, št. 5 (1952): 17–32.
- Cvetko, Dragotin. *Davorin Jenko*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1980.
- Cvetko, Dragotin. *Gojmir Krek*. Znameniti Slovenci. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988.
- Cvetko, Dragotin. *Risto Savin: osebnost in delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Cvetko, Dragotin. *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, dela 20. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1977.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. 3 zv. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958, 1959, 1960.
- Cvirn, Janez. »Družabno življenje celjskega meščanstva v 19. stoletju.« V: *To in ono o meščanstvu v provinci*, 27–32. Celje: Pokrajinski muzej, 1995.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1980.
- Dahlhaus, Carl. *Estetika glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986.
- Dimitz, August. *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813*, zv. 4, *Vom Regierungsantritt Leopold I. (1657) bis auf das Ende der französischen Herrschaft in Illyrien (1813)*. Laibach: I. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1876.

- Drofenik, Roman. »Delo Celjskega glasbenega društva in Narodne čitalnice v Celju.« Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 1988.
- Druzovič, Hinko. »O kulturnem pomenu naših pevskih društev.« *Zbori* 7 (1931): 34–35.
- Dušák, František Josef. *Izbrana klavirska dela*. Ur. Matjaž Barbo. Monumenta artis musicae Sloveniae 61. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2016.
- Faganel, Tomaž. »Glasba klasicizma v novomeških arhivih.« V: *500 let kolegiatnega kapitlja v Novem mestu*, ur. Stane Granda, 215–221. Novo mesto: Dolenjska založba, 1997.
- Faganel, Tomaž. »Uvod.« V: *Matej Babnik: Sonate pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, ur. Tomaž Faganel, xi–xiii. Monumenta artis musicae Sloveniae, Supplementa 1. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, SAZU, 2008.
- Fain, Daniela Lorena. »Società di cultura a Gorizia nel XIX secolo.« V: *Ottocento Goriziano (1815–1915): una città che si trasforma*, ur. Lucia Pillon, 23–63. Gorizia: Editrice Goriziana, 1991.
- Fekonja, Andrej. »Josipina Turnogradska, slovenska pisateljica.« *Ljubljanski zvon* 4, št. 6 (1884): 345–52.
- Fellinger, Imogen. *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 10. Regensburg: G. Bosse, 1968.
- Ferlež, Jerneja, ur. *Nemci in Maribor: stoletje preobratov 1846–1946*. Maribor: Umetniški kabinet Primož Premzl, 2012.
- Flisar Šauperl, Manja. »Delovanje mariborske Glasbene matice 1919–1948.« Doktorsko delo, Univerza v Ljubljani, 2008.
- Frelih, Darja. »Glasba 18. in 19. stoletja v ohranjenih rokopisih ljubljanskih Frančiškánov.« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 61–73.
- Frelih, Darja. »Parmova opereta Caričine amazonke – odmevi ob izvedbah.« *Muzikološki zbornik* 43, št. 1 (2007): 113–126.
- Frelih, Darja. »Viktor Parma – raziskovalna izhodišča.« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 39–58.
- Furlan, Alfonz. »Pisatelji frančiškanske hrvatsko–kranjske pokrajine sv. Križa.« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 21, št. 1–2 (1926): 29–57.
- Gantar Godina, Irena. »Češki politični realizem med hrvaškimi in slovenskimi študenti v Pragi (1895–1900).« *Zgodovinski časopis* 39 (1985): 269–275.
- Gantar Godina, Irena. »Jan Lego.« *Razgledi* 17 (1998): 13–15.
- Garretson, Robert L. *Conducting Choral Music*. Boston: Allyn and Bacon, 1965.
- George, Vance. »Choral conducting.« V: *Conducting*, ur. José Antonio Bowen, 45–64. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Gerbič, Fran. »Črtica v spomin Antonu Hajdrihu.« *Novi akordi* 11, št. 4 (1912): 36–37.
- Gerbič, Fran. »Moji prvi glasbeni početki.« *Novi akordi* 9, št. 6 (1910): 42.

- Gestrin, Ferdo in Vasilij Melik. *Slovenska zgodovina: od konca osemnajstega stoletja do 1918*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966.
- Gombač, Boris M. *Trst – Trieste. Dve imeni, ena indentiteta: sprehod čez historiografijo o Trstu 1719–1980*. Ljubljana: Narodni muzej, 1993.
- Göstl, Fran. »Gojitev opere in operete v Slovencih.« *Ljubljanski zvon* 16 št. 9, (1896): 543–548.
- Granda, Stane. »Vloga glasbe, zlasti petja, v rasti slovenske narodne zavesti (do leta 1848).« *Muzikološki zbornik* 42, št. 2 (2006): 5–13.
- Grasso, Gioacchino. *Nobiltà goriziana & musica: una galleria di mecenati, compositori, interpreti*. Gorizia: Istitutio Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2003.
- Grdina, Igor in Mitja Spreizer. »Stara pesem – mojstrovina Viktorja Parme in zmazek Ivana Cankarja.« *Zgodovina za vse: vse za zgodovino* 6, št. 1 (1999): 42–55.
- Grdina, Igor. »Benjamin Ipavec.« V: *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina, 31–49. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.
- Grdina, Igor. »Funtkov libreto Teharski plemiči.« *Jezik in slovstvo* 36, št. 5/6 (1991): 148–157.
- Grdina, Igor. »Slovenska opera v Ljubljani.« V: *110 let ljubljanske Opere*, ur. Tatjana Ažman in Mateja Zavrl, 7–73. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002.
- Grdina, Igor. »Zborovstvo kot oblika meščanske kulture.« V: *Zborovska glasba in pevška društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, 73–79. Slovenski glasbeni dnevi 18. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004.
- Grdina, Igor. *Ipavci: zgodovina slovenske meščanske dinastije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001.
- Grdina, Igor. *Slovenci med tradicijo in perspektivo: politični mozaik 1860–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Grmič, Vekoslav. »Jakob Lorber (1800–1864).« *Večer*, 20. julij 1988.
- Gstrein, Rainer. »Deutsche Tänze.« V: *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, ur. Walter Salmen, 117–125. Innsbruck: Helbing, 1990.
- Haid, Gerlinde in Thomas Hochradner. *Lieder und Tänze um 1800 aus der Sonnleitner-Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Wien idr.: Böhlau, 2000.
- Hartman, Bruno. »Mariborsko filharmonično društvo.« *Časopis za zgodovino in narodopisje* 78, št. 2–3 (2007): 79–120.
- Hasl, Drago. *Zgodovina glasbene šole v Ptujju*. Ptuj: Šolski odbor Glasbene šole, 1959.
- Hećimović, Branko idr., ur. *Repertoar hrvatskih kazališta. Zv. 2*. Zagreb: Globus, 1990.
- Hećimović, Branko, ur. *Repertoar hrvatskih kazališta. Zv. 1*. Zagreb: Globus, 1990.
- Herschel Baron, John. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. Hillsdale: Pendragon Press, 1998.
- Hobsbawm, Eric. »Introduction: Inventing Traditions.« V: *The Invention of Tradition*, ur. Eric Hobsbawm, 1–14. Cambridge: University Press, 1983.

- Höfler, Janez. »Glasbenozgodovinske najdbe 18. in 19. stoletja v Novem mestu.« *Kronika* 15, št. 3 (1967): 135–148.
- Höfler, Janez. *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970.
- Holz, Eva in Henrik Costa. *Ljubljanski kongres 1821*. Ljubljana: Nova revija, 1997.
- Holz, Eva. »Gospodarski položaj mestnega uradništva ljubljanskega v drugi polovici 19. stoletja.« V: *Zgodovina Ljubljane: prispevki za monografijo. Gradivo s Posvetovanja o zgodovini Ljubljane 16. in 17. novembra 1983*, ur. Ferdo Gestrin idr., 245–254. Ljubljana: Kronika, Zgodovinsko društvo Ljubljana, 1984.
- Hrbud - Popović, Višnja. »Kolo hrvatsko – das kroatische Kolo kao društveni ples prema opisu iz 1848.« *Narodna umjetnost* 27 (1990): 199–209.
- Hrbud - Popović, Višnja. »Neki refleksi evropskog baletnog teatra na Zagrebačkoj pozornici u prvoj polovici 19. stoljeća: Alojzije Deperis, 'meštar od plesanja', kao prvi posrednik.« *Arti musices* 18, št. 1–2 (1987): 107–125.
- Hribar, Ivan. *Moji spomini. I. del. Od 1853 do 1910. leta*. Ljubljana: Merkur, 1928.
- Jelerčič, Ivo. *Pevsko izročilo Primorske: slovenska zborovska pesem na Primorskem do druge svetovne vojne*. Trst: Založništvo tržaškega tiska, 1980.
- Kajfež, Darja. »Foersterjeva glasbena bibliografija.« V: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 155–180. Knjižnica Cerkevnege glasbenika. Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Kalc, Aleksej. »Oblike organiziranosti slovenskega Trsta v času družbenega in narodnega vzpona.« V: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc, 41–53. Trst: Glasbena matica, 2014.
- Karbusicky, Vladimir. »Gorenjski slavček – Prepad med domovino in tujino.« V: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 101–107. Knjižnica Cerkevnege glasbenika. Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Karlin, Andrej. *Spominska knjižica: ob petindvajsetletnici Cecilijinega društva v Ljubljani*. Ljubljana: Cecilijino društvo, 1902.
- Keesbacher, Friedrich. *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1701 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*. Ljubljana, 1862.
- Kerč, Anže. »Plesna kultura meščanstva na Slovenskem v 19. stoletju: plesne prireditve skozi oči priročnikov o lepem vedenju.« Magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2018.
- Kerč, Anže. »Plesna kultura meščanstva na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja.« Diplomsko naloga, Univerza v Ljubljani, 2014.
- Kjuder, Jagoda. »*La Glasbena matica di Trieste e i suoi insegnanti dal 1909 al 1927*.« Diplomsko delo, Conservatorio di musica »Giuseppe Tartini« Trieste, 2007.
- Klemenčič, Ivan. »Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija.« *Muzikološki zbornik* 28 (1992): 73–91.

- Klemenčič, Ivan. »Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija.« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 41–53.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenska filharmonija in njene predhodnice*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 1988.
- Klobčar, Marija. »Morebiti bi se še dal kje kak tak napev vloviti«. Zapisovalske usmeritve na Slovenskem v kontekstu slovanskih povezav. *Traditiones* 45, št. 2 (2016): 53–81.
- Klobčar, Marija. »Zvrstnost slovenskih ljudskih pesmi: refleksija pesemskega razvoja ali pogledov nanj.« *Traditiones* 39, št. 2 (2010): 125–147.
- Kogoj, Marija Jasna. *Uršulinke in njihovo vzgojno poslanstvo*. Ljubljana: Družina, 2006.
- Kogoj, Marija Jasna. *Uršulinke na Slovenskem: ob 200-letnici prihoda uršulink v Škofjo Loko*. Ljubljana: Uršulinski provincialat, 1982.
- Kokole, Metoda. »Operne predstave v Gorici od odprtja gledališča do konca 18. stoletja.« V: *Barok na Goriškem/Il Barocco nel Goriziano*, ur. Ferdinand Šerbelj, 137–156. Nova Gorica: Goriški muzej, 2006.
- Kokole, Metoda. »Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912).« *Arti musices* 27, št. 2 (1997): 173–193.
- Korošič, Marko. »Fabianijeva slovenska domova v Trstu in Gorici.« *Razpotja* 6, št. 21 (2015): 59–63.
- Koter, Darja. »Gerbičeve instrumentalne skladbe in njegov klavir.« V: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 109–126. Knjižnica Cerkevne glasbenika. Knjižna zbirka 14. Ljubljana: Družina, 2000.
- Koter, Darja. »Muzikalije ptujske cerkve sv. Jurija,« V: *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija : zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice 'Konradove cerkve'*, ur. Slavko Krajnc, 260–279. Ptuj: Minoritski samostan sv. Viktorina in Župnija sv. Jurija, 1998.
- Koter, Darja. »Ustanovitev slovenskega pevskega društva in njegov pomen za razvoj zborovskega petja na slovenskem štajerskem do konca 19. stoletja.« V: *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, 87–100. Slovenski glasbeni dnevi 18. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004.
- Koter, Darja. »Vloga ljubljanskega Dramatičnega društva pri glasbeno-gledališkem izobraževanju v obdobju od 1869 do 1877.« V: »Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem. Pogledi ob 200-letnici.« Tematska številka. *Glasbenopedagoški zbornik* 25 (2016), 25–40.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Založba Beletrina, 2012.
- Kotnik, France. »Potovanje po Koroškem leta 1795.« *Slovenski etnograf* 3–4 (1950–1951).
- Kotnik, Vlado. *Operno občinstvo v Ljubljani: vzpon in padec neke urbane socializacije v letih 1660–2010*. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2012.
- Kralj Bervar, Sonja. *Hvala slovenstva vam ne izostane: ljubljanska delavska pevska društva do prve svetovne vojne*. Ljubljana: Nova revija, 2004.

- Kraševac, Katarina. »Glasbeno življenje v Mariboru med leti 1793–1861.« *Časopis za zgodovino in narodopisje*, 76/14, št. 1–2 (2005): 41–62.
- Krek, Gojmir. »Glasbeno-zgodovinske drobtinice: Josipina Turnograjska.« *Novi akordi* 13, št. 1–4 (1914): 22.
- Krstulović, Zoran. »Bibliografija založbe Glasbene matice v Ljubljani.« *Naši zbori* 46, št. 6. (1996).
- Kumer, Zmaga. *Slovenska ljudska pesem*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Kumer, Zmaga. *Vloga, zgradba, slog slovenske ljudske pesmi*. Zbirka ZRC 12. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 1996.
- Kunej, Rebeka. *Štajeriš: podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012.
- Kuret, Niko. *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede, Prvi del, 1. snopič. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985.
- Kuret, Niko. *Slovensko Štajersko pred marčno revolucijo 1848: topografski podatki po odgovorih na vprašalnice nadvojvode Janeza (1811) in Georga Götha (1842)*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede, Drugi del, 1. snopič. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1993.
- Kuret, Primož. »Delavska pevska društva na Slovenskem pred prvo svetovno vojno.« V: *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, 134–143. Slovenski glasbeni dnevi 18. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004.
- Kuret, Primož. »Emil Hochreiter in njegov čas.« V: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 7–17. Knjižnica Cerkenega glasbenika. Knjižna zbirka 13. Ljubljana: Družina, 1995.
- Kuret, Primož. »Pianistka Lucilla Tolomei Podgornik.« *Zgodovinski časopis* 69, št. 3–4 (2015): 336–351.
- Kuret, Primož. »Sattner in Hochreiter.« V: *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 67–77. Ljubljana: Družina, 2001.
- Kuret, Primož. »Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj«, *Muzikološki zbornik* 22 (1986): 15–19.
- Kuret, Primož. *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.
- Kuret, Primož. *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum: 1701–2001*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2001.
- Kuret, Primož. *Sto let Slovenske filharmonije: 1908–2008*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2008.

- Kuret, Primož. *Zanesenjaki in mojstri: častni člani, umetniški vodje in znameniti umetniki v filharmonijah v Ljubljani*. Ljubljana: Slovenska filharmonija, 2011.
- Lager, Herbert in Hilde Seidl. *Kontratanz in Wien: geschichtliches und nachvollziehbares aus der thesesianisch-josephinischen Zeit*. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1983.
- Lah, Ivan. *Josipina Turnograjska: njeno življenje in delo*. Slovenska ženska knjižnica 1. Maribor: Mariborska tiskarna, 1921.
- Lah, Špela »Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani.« *Muzikološki zbornik* 43, št. 1 (2007): 127–135.
- Lah, Špela. »Fenomen operete na odru ljubljanskega gledališča do 1914.« V: *Glasba in (za) oder, mednarodni muzikološki simpozij*, ur. Primož Kuret, 38–47. Slovenski glasbeni dnevi 28. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2013.
- Lah, Špela. »Nemško glasbeno gledališče v Ljubljani (1875–1914).« Doktorsko delo, Univerza v Ljubljani, 2011.
- Lah, Špela. »Opera v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914.« V: *Opera balet Ljubljana: zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar, 126–145. Ljubljana: SNG Opera in balet, 2011.
- Lah, Špela. »Slovensko – nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914.« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 95–108.
- Lah, Špela. »Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903).« *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 71–80.
- Lebič, Lojze. »Glasovi časov«, *Naši zbori* 45, št. 1–2 (1993): 1–5.
- Leitner, Karl Gottfried pl. *Jakob Lorber*. Beitingheim: Lorber Verlag, 1969.
- Licciardi, Fabiana. »Editoria musicale triestina nella prima metà del Novecento.« V: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi, 85–95. Venezia: Marsilio editori, 2003.
- Licciardi, Fabiana. »Organizzazione impresariale e repertorio operistico al teatro di Trieste durante le tre occupazioni francesi nel tardo settecento e nel primo ottocento.« V: *La civica Capella di S. Giusto: 450 anni di musica a Trieste*, 213–234. Trst: Tipografia Riva, 1989.
- Licciardi, Fabiana. »Riflessi classici nella farsa di primo Ottocento. Proposte per una ricognizione critica tra Venezia e Trieste.« V: *Itinerari del classicismo musicale: Trieste e la Mitteleuropa*, ur. Ivano Cavallini, 123–147. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice, 1992.
- Linhart, Anton. *Poskus zgodovine Kranjske in ostalih dežel Južnih Slovanov Avstrije 1 in 2*. Ljubljana: Slovenska matica, 1981.
- Lipovšek, Marijan. »Slovenska klavirska glasba.« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 63–76.
- Lowenberg, Alfred. *Annals of Opera 1597–1940*. Cambridge: W. Heffer & Sons Limited, 1943.

- Majer, Matija. *Pesmarica cerkvena ali svete pesmi, ki jih pojo ilirski Slovenci na Štejskim, Kranjskim, Koroškim, Goriškim in Benatskim in nektere molitvice, litanije in svet križoven pot*. Celovec: Janez Leon, 1846.
- Mal, Josip. *Stara Ljubljana in njeni ljudje: kulturnozgodovinski oris*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.
- Mantuani, Josip. »Jurij Mihevec.« *Nova muzika* 2, št. 3 (1929): 9–11.
- Marin, Janez. »Oris življenja in dela skladatelja Frana Koruna-Koželjskega s seznamom del.« *Diplomsko delo*, Univerza v Ljubljani, 2005.
- Markovič, Melanija. »Glasbeni arhiv starejših muzikalij v Stolni župniji sv. Janeza Krstnika v Mariboru.« *Diplomsko delo*, Univerza v Ljubljani, 2016.
- Markovič, Tatjana. »How much is opera inter/national?« *Muzikološki zbornik* 48, št. 1 (2012): 91–108.
- Marušič, Branko. »Ljudsko štetje 31. decembra leta 1910 na Goriškem.« V: *Zgodovinski pogledi na zadnje državno ljudsko štetje v Avstrijskem primorju 1910: jezik, narodnost, meja*, ur. Barbara Šterbenc Svetina, Petra Kolenc, Marija Godeša, 77–86. Ljubljana: Zgodovinski inštitut Milka Kosa ZRC SAZU, 2012.
- Marušič, Branko. »Prispevek k poznavanju leta 1848 na Goriškem.« *Annales: Series historia et sociologia* 9, št. 2 (1999): 347–360.
- Matič, Dragan. »Plesne prireditve v Ljubljani pred prvo svetovno vojno.« *Kronika* 42, št. 3 (1994): 67–76.
- Matič, Dragan. *Nemci v Ljubljani: 1861—1918*. Historia 6. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002.
- Mihelič, Darja, ur. *Dunaj in Slovenci: posvetovanje Zveze zgodovinskih društev Slovenije, Avstrijskega inštituta za vzhodno in jugovzhodno Evropo – izpostava Ljubljana, Slovenske izseljenske matice. Ljubljana, 18. in 19. junija 1992*. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije, ZRC SAZU, 1994.
- Mirk, Vasilij. »Tržaška Glasbena matica.« *Zbori* 5, št. 1 in 2 (1929): 4–5, 12.
- Misson, Andrej. »Glasbene aktivnosti Lire v Kamniku od nastanka društva 1882 do danes.« V: *Glasba za družabne priložnosti, glasba za razvedrilo, glasba za vsak dan*, ur. Primož Kuret, 185–207. Slovenski glasbeni dnevi 21. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2007.
- Misson, Andrej. »Mirkove orkestralne skladbe.« V: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, 143–148. Knjižnica cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 18. Ljubljana: Družina, 2003.
- Mlacovič, Dušan. »Anin ples.« V: Žižek, Aleksander, Bojan Cvelfar in Dušan Malcovič. *Zdraviliški dom v Rogaški Slatini*, 40–41. Celje: Zgodovinski arhiv, Rogaška: Terme, 2003.
- Moličnik, Simona. »Publicistično in kritično delo Antona Lajovca od začetkov do prve svetovne vojne.« *Diplomsko delo*, Univerza v Ljubljani, 1995.
- Moličnik, Simona. *Novi akordi: zbornik za vokalni in instrumentalno glasbo, 1901—14*. Ljubljana: Slovenska matica, Slovensko muzikološko društvo, 2006.

- Moravec, Dušan idr., ur. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- Moravec, Dušan. *Novi tokovi v slovenskem založništvu: od Schwentnerja do prvih publikacij Akademije*. Zbirka knjiga o knjigi. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1994.
- Moretti, Maria Rosa, ur. *La Pagina e l'archeto. Fonti Paganiniane a Genova*. Genova: Comune di Genova, 2004.
- Nagode, Aleš, ur. *130 let Glasbene Matice*. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 2004.
- Nagode, Aleš. »Glasbena matica in Pevsko društvo Ljubljana – dva obraza slovenskega zborovstva.« V: *Zborovska glasba in pevska društva ter njihov pomen v razvoju nacionalnih glasbenih kultur*, ur. Primož Kuret, 80–85. Slovenski glasbeni dnevi 18. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2004.
- Nagode, Aleš. »Kamilo Mašek v prostoru in času.« V: *Maškov zbornik*, ur. Edo Škulj, 59–68. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 16. Ljubljana: Družina, 2002.
- Nagode, Aleš. »Mirkove komorne in solistične skladbe.« V: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, 131–41. Knjižnica cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 18. Ljubljana: Družina, 2003.
- Nagode, Aleš. »Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908).« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 95–113.
- Nagode, Aleš. »Začetki slovenskega cecilijanstva v luči korespondence med Antonom Foersterjem in Franzom Xaverjem Wittom.« *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 83–90.
- Neubauer, Henrik. *Opereta v Sloveniji*. Ljubljana: Glasbena matica, 2008.
- Neubauer, John. »'Nichtfracks' for Comic Operas. Jernej Kopitar's Initiative to Write Slavic National Operas.« V: *Nova nepoznata glasba*, ur. Dalibor Davidovi in Nada Bezić, 292–298. Zagreb: DAF, 2012.
- Neubauer, John. »Zrinyi, Zriny, Zrinski, or In which direction does the gate of Vienna open?« *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universarum* 29, št. 1 (2002): 219–234.
- Neumann, Angelo. *Erinnerungen an Richard Wagner*. 5. izd. Leipzig: Verlag von L. Staakmann, 1907.
- Ograjenšek, Suzana. »Savinova glasbena biografija in izvlečki iz njegove skladateljske korespondence.« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 19–52.
- Okoliš, Stane. »Ustanovna določila prve javne glasbene šole na Slovenskem.« V: *Dostopno in plemenito: katalog razstave ob 200-letnici ustanovitve prve javne glasbene šole v Ljubljani*, ur. Stane Okoliš in Neža Gruden. Ljubljana: Zveza slovenskih glasbenih šol in Šolski muzej, 2016.
- Orožen, Ignac. *Celska kronika*. Celje: Julius Jeretin, 1854.

- Ozbot, Fiorenza. »La musica nei periodici sloveni pubblicata a Gorizia dalla seconda metà dell'Ottocento fino al primo trentennio del Novecento.« *Studi goriziani* 97/98 (2003): 31–53.
- Peric, Alenka. »Pevsko in glasbeno drštvo v Gorici (1900–1927).« *Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani*, 1985.
- Petronio, Paolo. *Viktor Parma: oče slovenske opere*. Trst: Mladika, 2002.
- Petrovič, Danica. »Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu.« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 95–105.
- Pettan, Hubert. *Hrvatska opera: Zajčevi suvremenici I*. Zagreb: samozaložba, 1969.
- Pirjevec, Jože. »Trst je naš!«: boj Slovencev za morje (1848–1954). Ljubljana: Nova revija, 2007.
- Pisk, Marjeta. *Vi čuvarji ste obmejni: pesemska ustvarjalnost Goriških brd v procesih nacionalizacije kulture*. Folkloristika 8. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2018.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija. »Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov v 18. in 19. stoletju.« *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011): 113–140.
- Pokorn, Danilo. »Glasbena zbirka opatijske cerkve v Celju.« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 107–120.
- Pokorn, Danilo. »Možiček, pantomima Josipa Ipavca – začetek slovenske baletne glasbe.« V: *Josip Ipavec in njegov čas*, ur. Igor Grdina, 89–98. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.
- Pollini, Francesco. *Tre Sonate, op. 26*. Ur. Radovan Škrjanc. *Monumenta artis musicae Sloveniae* 59. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2014.
- Pompe, Gregor. »Zlatorog Viktorja Parme – med opero in glasbeno dramo.« *Muzikološki zbornik* 45, št. 1 (2009): 29–44.
- Premrerl, Nada. »Ples kao oblik društvenog života u prošlosti Zagreba.« V: *Iz starog i novog Zagreba*, zv. 5, 139–150. Zagreb: Muzej grada Zagreba, 1974.
- Premrl, Stanko. »60letnica Glasbene Matice v Ljubljani.« *Cerkveni glasbenik* 55, št. 5–6 (1932): 86.
- Premrl, Stanko. »Slovenska klavirska literatura.« *Cerkveni glasbenik* 59 (1936): 77–80; 106–109; 175–78.
- Principe, Quirinio. »La Quinta di Mahler a Trieste.« V: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi, 35–44. Venezia: Marsilio editori, 2003.
- Pšenička, Tomáš. »Obrázky z historie: Kdo byl Heinrich Fiby?« *Nové znojenské listy*, 10. 10. 1997, 6.
- Radics, Peter. *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach: Kulturbilder anlässlich der Eröffnung des Kaiser Franz Joseph-Jubiläumstheaters*. Ljubljana: samozaložba, 1912.
- Radics, Peter. *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze*. Ljubljana, 1877.

- Radole, Giuseppe. *La civica Cappella di S. Giusto: 450 anni di musica a Trieste 1538–1988*. Trieste: Comitato »Cappella Civica 450«, 1989.
- Radole, Giuseppe. *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio »Giuseppe Tartini«*. Trieste: Edizioni Italo Svevo, 1992.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*. Trieste: Edizioni Italo Svevo, 1988.
- Rakuša, Fran. *Slovensko petje v preteklih dobah: drobtinice za zgodovino slovenskega petja*. Ljubljana, 1890.
- Ramovš, Mirko. »Rebeka Kunej, Štajeriš: podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa.« *Traditiones* 43, št. 2 (2014): 239–243.
- Ramovš, Mirko. »Visoki ali prvi rej?« *Traditiones* 17 (1988): 187–208.
- Rijavec, Andrej. »K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra.« *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 135–143.
- Rijavec, Andrej. »Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta.« *Muzikološki zbornik* 24 (1988): 61–68.
- Rojc, Aleksander. »Glasbena kultura tržaških Slovencev od leta 1848 do nastopa fašizma.« V: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, 13–35. Knjižnica cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 18. Ljubljana: Družina, 2003.
- Rojc, Aleksander. »Trieste musicalissima.« V: *Umetnostni izraz ob nacionalnem vprašanju: glasba, likovna in besedna umetnost ob slovensko-italijanski meji v drugi polovici XIX. stoletja do prihoda fašizma*, ur. Aleksander Rojc, 263–285. Trst: Glasbena matica, 2014.
- Rojc, Aleksander. *Cultura musicale degli Sloveni a Trieste dal 1848 all'avvento del fascismo*. Trieste: Editoriale Stampa Triestina, 1978.
- Rotar Pance, Branka. »Adamičevo pedagoško delo.« V: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 53–61. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Florjanc, Ivan. »Adamičeve orkestralne skladbe.« V: *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 115–126. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Rudan, Helmar in Othmar Rudan. *Das Stadttheater in Klagenfurt: Vorgeschichte und Entwicklung*. Celovec: Verlag des Landesmuseum für Kärnten, 1960.
- Rudan, Othmar. *Das alte Stadttheater in Klagenfurt: 1868–1910*. Celovec: Verlag des Geschichtsvereines für Kärnten, 1968.
- Rumpler, Helmut. »Dunaj okrog leta 1900 in danes z ozirom na Slovence.« V: *Glasnik Slovenske matice* 13, št. 2 (1989): 37–46.
- Rustja, Peter. »'Glasba svira Hej Slovani ...': o plesni kulturi slovenskega meščanstva v Trstu v letih 1852–1897.« *Zgodovina za vse* 4, št. 2 (1997): 66–72.
- Ruyer, Nancy Lee Chalfa. »Dvoransko kolo: from the 1840s to the twentieth century.« V: *Balkan dance: essays on characteristics, performance and teachnig*, ur. Anthony Shay, 239–249. Jefferson, London: McFarland, 2008.

- Ruyer, Nancy Lee Chalfa. »Pietro Coronelli: dance master of Zagreb.« *Dance research* 7, št. 1 (pomlad 1989): 78–83.
- Sancin, Dušan. *Glasbeni besednjak*. Celje: Mohorjeva tiskarna v Celju, 1933.
- Santi, Matej. *Zwischen drei Kulturen: Musik und Nationalitätsbildung in Triest*. Ur. Cornelia Szabó-Knotik. Musikkontext 9. Dunaj: Hollitzer Verlag, 2015.
- Schillinger-Prassl, Christa in Ilse Brehmer. *Mädchenerziehung in Innerösterreich von Ende des 15. Jahrhunderts bis zur Schulreform unter Maria Theresia und Joseph II.* Graz: Steiermärkisches Landesarchiv, 2000.
- Schneidereit, Otto. *Operettenbuch: die Welt der Operette, die Operetten der Welt*. Berlin: Henschelverlag, 1962.
- Selan, Dane. »Premrlove klavirske skladbe.« V: *Premrlov zbornik*, ur. Edo Škulj, 205–214. Knjižica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 10. Ljubljana: Družina, 1996.
- Simčič, Zorko. »Slomšek, učenik za vse čase.« V: *Škof Anton Martin Slomšek: (1800–1862)*, ur. Stanko Janežič, 106–133. Maribor: Slomškova založba, 1996.
- Simetinger, Tomaž. »Historično-antropološka analiza plesne kulture na južnem Koroskem.« Doktorsko delo, Univerza v Ljubljani, 2014.
- Sivec, Jože. »Gerbičevi operi.« V: *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 91. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 14. Ljubljana: Družina, 2000.
- Sivec, Jože. »Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875.« *Muzikološki zbornik* 8 (1972): 86–111.
- Sivec, Jože. »Neuprizorjena Gerbičeva opera 'Kres'.« *Muzikološki zbornik* 11 (1976): 54–73.
- Sivec, Jože. »Opera v Stanovskem gledališču med letoma 1765 in 1861.« V: *Opera balet Ljubljana: zlitje stoletij*, ur. Kristjan Ukmar, 109–125. Ljubljana, SNG Opera in balet, 2001.
- Sivec, Jože. »Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani.« *Muzikološki zbornik* 1 (1965): 37–49.
- Sivec, Jože. *Dvesto let slovenske opere*. Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981.
- Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja: izbrana poglavja*. Ur. Metoda Kokole in Klemen Grabnar. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.
- Sivec, Jože. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.
- Slovensko cerkveno petje na Tržaškem*. Trst: Zveza cerkvenih pevskih zborov, 1983.
- Smrekar, Borut. »Foersterjevi operi.« V: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 89–99. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Smrekar, Borut. »Glasbeno-gledališki opus Benjamina Ipavca.« V: *Benjamin in Gustav Ipavec: Zbornik prispevkov simpozija ob 100. letnici smrti Benjamin in Gustava Ipavca*, ur. Primož Kuret, 53–63. Šentjur: Knjižnica, 2009.
- Smrekar, Borut. »Hochreiterjeva opera.« V: *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 85–87. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 13. Ljubljana: Družina, 2001.

- Smrekar, Borut. »Opere Rista Savina.« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 141–164.
- Steska, Viktor. »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem.« *Cerkveni glasbenik* 51, št. 7–8 (1928): 113–119.
- Steska, Viktor. »Javna glasbena šola v Ljubljani.« *Cerkveni glasbenik* 52, št. 1–2 (1919), 22–25; št. 3–4, 52–55; št. 5–6, 82–86; št. 7–8, 115–118; št. 9–10, 143–148; št. 11–12, 179–182.
- Suhadolnik, Jože. *Stari trg, Gornji trg in Levstikov trg: arhitekturni in zgodovinski oris mestnih predelov in objektov, lastniki hiš ter arhivsko gradivo Zgodovinskega arhiva Ljubljana*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 2003.
- Širca, Barbara. *Dnevnik Barbare Širca: 1849, 1850, 1851*. Spremna beseda, transkripcija teksta in prevod iz nemščine Rolanda Fugger Germadnik in Janko Germadnik. Žalec: Zavod za kulturo, šport in turizem, 2009.
- Šivic, Urša. *Po jezeru bliz Triglava: ponarodevanje umetnih pesmi iz druge polovice 19. stoletja*. Folkloristika 4. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2008.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Emil Adamič: Življenje in delo slovenskega skladatelja*. Ljubljana: Založba Ivan Grohar, 1937.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Jurij Mihevc: slovenski skladatelj in pianist*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957.
- Škerlj, Stanko. »Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja.« *Kronika slovenskih mest* 1, št. 3 (1934): 277–287.
- Škerlj, Stanko. »Italijanske predstave v Ljubljani po zgraditvi Stanovskega gledališča (l. 1765).« *Kronika slovenskih mest* 2, št. 1 (1935): 48–51.
- Škerlj, Stanko. *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Dela Slovenske akademija znanosti in umetnosti, Razred za filološke in literarne vede 26. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.
- Škulj, Edo. »Anton Foerster – urednik.« *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 71–87. Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Škulj, Edo. »Kazalo slovenskih glasbenih revij.« *Naši zbori* 44, št. 6 (1992): 1–146.
- Škulj, Edo. »Vse slovenske G(e)rlice.« *Muzikološki zbornik* 41, št. 1 (2005): 59–69.
- Škulj, Edo. *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti*. Ljubljana: Družina, 2003.
- Špendal, Manica. »Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča od leta 1785 do 1861.« *Magistrsko delo*, Univerza v Ljubljani, 1971.
- Špendal, Manica. »Glasbeno življenje v Mariboru.« *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino* 31, št. 2–3 (1983): 183–192.
- Špendal, Manica. »Gorenjski slavček – slovenska nacionalna opera?« V: *Opera kot socialni ali politični angažma*, ur. Primož Kuret, 58–64. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1993.
- Špendal, Manica. *Iz mariborske glasbene zgodovine*. Maribor: Založba Obzorja, 2000.
- Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.

- Štěpničková, Jitka. »Nahlédnutí do fondu musejní knihovny: Znovu o knihách a lidech.« *Znojemský region*, 15. 3. 1996, 5.
- Ther, Philipp. »Wie national war die Oper? Die Opernkultur des 19. Jahrhunderts zwischen nationaler Ideologie und europäischer Praxis.« V: *Wie europäisch ist die Oper? Die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, ur. Peter Stachel in Philipp Ther, 89–112. Dunaj: Oldenbourg, 2009.
- Ther, Philipp. *Center Stage*. West Lafayette: Purdue University Press, 2014.
- Tomán, Jan. »Hymnus na nekončného–Heinrich Fiby.« *Znojemský týden*, 21. 10. 2002, 14.
- Tomc, Matija. »A. Foerster ob 100-letnici rojstva.« *Mladika* 18, št. 12 (1937): 461–462.
- Tominšek, Josip. *Spomenica Miroslavu Vilharju*. Ljubljana: Odbor za Vilharjev spomenik, 1906.
- Torkar, Zora. *Narodna čitalnica v Kamniku: od šestdesetih let 19. stoletja do prve svetovne vojne*. Kamnik: Kulturni center, 1991.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec v Ljubljani ob svoji petindvajsetletnici: 1884–1909: zgodovina društva*. Ljubljana: Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec, 1909.
- Trstenjak, Anton. *Slovensko gledališče: zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo, 1892.
- Tršinar, Špela. »Kompozicijski stavek klavirskih del Gojmirja Kreka.« *Muzikološki zbornik* 38, št. 1 (2002): 43–54.
- Tuma, Henrik. *Iz mojega življenja: spomini, misli, izpovedi*, ur. Branko Marušič. Ljubljana: Založba Tuma, 1997.
- Turel, Mirjana. *Skladatelj Miroslav Vilhar*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1963.
- Ulrich, Homer. *A Survey of Choral Music*. New York idr.: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.
- Urbas, Wilhelm. »Camilo Maschek: Eine biografische Skizze.« *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 16, št. 163 (1861): 75–79.
- Valentin, Erich. *Handbuch der Chormusik*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1968.
- Vatovec, Fran. »Zgodovinski pomen goriške 'Soče' (1871–1915): razmišljanja ob 100-letnici njenega pojava.« *Kronika* 19, št. 1 (1971): 22–29.
- Venišnik, Vesna. »Simfonični repertoar Goriške dežele v 18. in zgodnjem 19. stoletju.« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 57–64.
- Vetta, Federica. »La borhesia e la musica ovvero 'Morgens an der Kanzlei, Abends am Helikon'.« V: *Lungo il Novecento: La musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, ur. Maria Girardi, 79–84. Venezia: Marsilio editori, 2003.
- Vinkler, Jonatan. *Posnemovalci, zavezniki in tekmeči: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko, 2006.

- Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: slovenska zgodovina od konca 18. do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2010.
- Vodušek, Valens. »Predgovor.« V: *Slovenske ljudske pesmi: prva knjiga*, ur. Zmaga Kumer idr., vii–xxiii. Ljubljana: Slovenska matica, 1970.
- Vošnjak, Josip. *Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1982.
- Vrčon, Robert. »Pevska društva in zbori v Ljubljani do leta 1940.« *Etnolog: glasnik Slovenskega etnografskega muzeja*, 4 (1994): 129–38.
- Vrhovec, Ivan. »Iz domače zgodovine.« *Ljubljanski zvon* 6, št. 87 (1886): 29–36.
- Vrhovec, Ivan. *Die wohlöbl. landesfürstl. Hauptstadt Laibach*. Ljubljana: samozaložba, 1886.
- Vrhovec, Ivan. *Zgodovina Novega mesta*. Ljubljana: Matica slovenska, 1891.
- Weiss, Jernej. »Hilarion Benišek (1863–1919) and other Czech conductors at the Slovenian Provincial Theatre at the turn of the 20th century.« V: *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, 53–63. Novi Sad: Matica srpska, 2014.
- Weiss, Jernej. »Josip Procházka (1874–1956) kot 'češko-slovenski' skladatelj samospovov.« *Muzikološki zbornik* 42, št. 2 (2006): 73–85.
- Weiss, Jernej. »Klavirske skladbe Rista Savina.« *Muzikološki zbornik* 48, št. 2 (2012): 217–27.
- Weiss, Jernej. »Neuprizorjena opera *Melusina* Emerika Berana.« *Muzikološki zbornik* 46, št. 2, (2010), 73–86.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012.
- Weiss, Jernej. *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan*. Maribor: Litera, 2008.
- Weiss, Jernej. *Hans Gerstner (1851–1939): življenje za glasbo*. Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2010.
- Witzmann, Reingard. »Magie der Drehung – zum Phänomen des Wiener Walzers von der Aufklärung zum Biedermeier.« V: *Zur Frühgeschichte des Walzers*, Schriften zur musikalischen Ethnologie 3, ur. Thomas Nußbaumer in Franz Gratl. Innsbruck: Universitätsverlag Wagner, 2014.
- Witzmann, Reingard. *Der Ländler in Wien. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Walzers bis in die Zeit des Wiener Kongresses*. Wien: Arbeitsstelle für den Volkskundatlas in Österreich, 1976.
- Zajc Cizelj, Ivanka. »Društveno življenje v Celju«. V: *Odsevi preteklosti 2. Iz zgodovine Celja 1848–1918*, 207–236. Celje: Muzej novejša zgodovine, 1998.
- Zajc Cizelj, Ivanka. »K zgodovini glasbe v Celju« (1824–1866).« V: *Celjski zbornik 1987*, 305–306. Celje: Kulturna skupnost, 1987.
- Zajc Cizelj, Ivanka. »Narodna čitalnica v Celju 1862–1927.« *Arhivi* 28, št. 2 (2005): 353–374.
- Zajc Cizelj, Ivanka. »Prva glasbena šola v Celju.« *Celjski zbornik* (1986): 251–254.

- Zupančič, Maruša. »Preface.« V: *Oskar Rieding, Concerto in b minor op. 35 for violin and piano*, ur. Annette Oppermann, ii–iii. München: G. Urtext, 2019.
- Zupančič, Maruša. »Razvoj violinizma na Slovenskem do začetka druge svetovne vojne.« Doktorsko delo, Univerza v Ljubljani, 2011.
- Zupančič, Maruša. »Violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti na Slovenskem v začetku 20. stoletja.« *De musica disserenda* 4, št. 2 (2010): 71–84.
- Zupančič, Maruša. *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne*. Glasbena preteklost na Slovenskem. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013. Elektronska izdaja.
- Železnik, Sara. *Repertoarne smernice Filharmonične družbe v Ljubljani: katalogi muzikalij Filharmonične družbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2014. Elektronska izdaja.
- Žgeč, Lidija. »Glasbeno društvo 'Pettauer Musikverein' (1878–1920) in njegova notna dediščina.« Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2004.
- Židek, František. *Čeští houslisté tři století*. Praga: Panton, 1979.

O avtorjih

RED. PROF. DR. MATJAŽ BARBO, doktor muzikoloških ved, je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

RED. PROF. DR. DARJA KOTER, doktorica glasbene pedagogike, je predavateljica na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

DR. NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ, doktorica muzikoloških ved, je upokojena raziskovalka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

ZASL. PROF. DR. PRIMOŽ KURET, doktor muzikoloških ved, je upokojeni predavatelj na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

DR. ŠPELA LAH, doktorica muzikoloških ved, je samostojna raziskovalka in glasbena publicistka.

DR. SIMONA MOLIČNIK, doktorica muzikoloških ved, je urednica na Radiu Slovenija.

DOC. DR. ALEŠ NAGODE, doktor muzikoloških ved, je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

MAG. LIDIJA PODLESNIK TOMÁŠIKOVÁ, magistrica muzikoloških ved, je bibliotekarka v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani in predavateljica na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

RED. PROF. DR. GREGOR POMPE, doktor muzikoloških ved, je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

DOC. DR. NEJC SUKLJAN, doktor muzikoloških ved, je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

DR. URŠA ŠIVIC, doktorica muzikoloških ved, je raziskovalka na Glasbenonarodopisnem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

DR. VESNA VENIŠNIK PETERNELJ, doktorica muzikoloških ved, je raziskovalka in tajnica na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

RED. PROF. DR. JERNEJ WEISS, doktor muzikoloških ved, je predavatelj na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani.

DR. MARUŠA ZUPANČIČ, doktorica muzikoloških ved, je raziskovalka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti.



Imensko kazalo

A

- Academia operosorum (Akademija delavnih, ust. 1693), Ljubljana 1
- Academia philharmonicorum, tudi Academia philoharmonicorum (Akademija ljubiteljev glasbe, ust. 1701), Ljubljana 1, 73
- Accademia dell'Arcadia gl. Arkadijska akademija
- Adam, Adolphe (1803–1856) 284
- Adamič, Emil (1877–1936) 34, 106, 107, 114, 208, 358, 359, 380, 416, 419, 448, 483, 484, 485, 494, 498, 499, 501, 502, 506, 509, 510, 512, 517
- Adler, Guido (1855–1941) 223
- Adner, Adolf 59
- Ahacel, Matija (1779–1845) 324, 328
- Ahčin, Anton (1812–po 1875) 346
- Akademie der Tonkunst, Dunaj gl. Glasbena akademija, Dunaj
- Akademija delavnih gl. Academia operosorum
- Akademija ljubiteljev glasbe gl. Academia philharmonicorum
- Akademija za glasbo (ust. 1946), Ljubljana 197
- Akademsko tehnično društvo Triglav (ust. 1875), Gradec 279, 352
- Alarcon, Pedro Antonio de (1833–1891) 241
- Albini, Srečko (1869–1933) 66, 71
- Alešovec, Jakob (1842–1901) 240, 251
- Alfred Otto, Baden pri Dunaju (založba) 446
- Aljaž, Jakob (1845–1927) 262, 354, 355
- Allegrì, Gregorio (1582–1652) 301, 308
- Allgemeiner Cäcilien-Verein (Splošno Cecilijino društvo, ust. 1868) 309
- Alojzijevišče (Collegium Aloysianum, ust. 1848), Ljubljana 337
- Ambrož, Mihael (1808–1864) 338
- Andreaš, Mihael (1762–1821) 323
- Arany, Adila pl. 20
- Arkadijska akademija (Accademia dell'Arcadia, ust. 1780), Gorica 120
- Arko, Fran (1857–1923) 141
- Armand, Georg gl. Koczalski, Raoul
- Armonia gl. Harmonija, Trst
- Arnič, Lovrenc 258
- Arzenšek, Anton P. 475
- Associazione goriziana di musica, drammatica e ginnastica gl. Goriško glasbeno, dramsko in gimnastično združenje
- Associazione italiana di beneficenza, Trst gl. Italijansko dobrodelno združenje

- Aškerc, Anton (1856–1912) 241, 243, 247, 250, 500, 517
 Attems (družina) 127
 Attems, Ferdinand baron pl. 469
 Attems, Sigismund grof pl. 129
 Atzger Langwara, Caroline (1852–1932) 59
 Auber, Daniel François Esprit (1782–1871) 54, 284, 438
 Auersperg, Adolf knez pl. (1821–1885) 104
 Auersperg, Marija Anton Alexander grof pl. gl. Grün, Anastasius
 Avstrijska Este, Marija Leopoldina vojvodina (1776–1848) 4
 Avstrijski, nadvojvoda Janez (1782–1859) 386
- B**
- Babnig, Babnigg gl. Babnik
 Babnik (Babnig, Babnigg), Matej (Mathias, Mathäus, Mathieu) (1787–1868) 440, 459
 Bach, Alexander baron pl. (1813–1893) 8, 61, 103, 140
 Bach, Johann Sebastian (1685–1750) 2, 33, 35, 203, 486
 Backhaus, Wilhelm (1884–1969) 22
 Badalič, Viktor (1880–1946) 242
 Bajda, Anton 463
 Bajuk, Marko (1882–1961) 28, 506
 Ballarini, Eugenio 99
 Baloković, Zlatko (1895–1965) 435
 Banda civica, Gorica gl. Mestna godba, Gorica
 Bandeu, Filippo 116, 117, 120
 Bandeu, Giacomo 116
 Baranowska, Nora gl. Duesberg, Nora
 Barison, Cesare (1885–1974) 98, 109
 Barnacle, Nora gl. Joyce, Nora
 Batka, Richard (1868–1922) 241, 242, 247, 250, 274, 281
 Batthyány, Marija Amerika grofica pl. (1741–1810) 145
 Baudis, Hanuš (1860–1908) 204
 Bauer Lechner, Natalie (1858–1921) 20, 21, 464
 Baumbach, Rudolf 243, 250
 Bayer, Josef (1853–1913) 57
 Bazzini, Antonio (1818–1897) 10, 121
 Beethoven, Ludwig van (1770–1827) 2, 5, 9, 10, 14, 15, 17, 19, 33, 36, 98, 99, 102, 108, 109, 121, 201, 209, 220, 235, 263, 287, 307, 403, 405, 406, 407, 408, 409, 414, 415, 427, 428, 432, 433, 434, 435, 454, 455, 456, 467, 514
 Belar, Leopold (1828–1899) 83, 305, 327, 344, 475
 Bellini, Vincenzo (1801–1835) 54, 60, 118, 248, 263, 284, 406
 Bendl, Karel (1838–1897) 71, 238
 Benedikt XIV., papež (1675–1758) 300
 Benesch gl. Beneš
 Beneš (Benesch), Friderika (Friederike) (1804–1872) 442
 Beneš (Benesch), Josef (Joseph) (1795–1873) 6, 197, 198, 220, 405, 406, 422, 441, 442, 460
 Beneš (Benesch), Matěj (Matthias) 460
 Benevic gl. Bennewitz
 Benišek, Hilarion (Hilarij) (1863–1919) 65, 225
 Bennewitz (Benevic), Antonín (1833–1926) 222, 454, 463
 Bennewitz Quartett gl. Kvartet Bennewitz
 Benz, Johann Baptist Anton (1807–1880) 308
 Beran (Berrow), Emerik (Emerich, Emerih) (1868–1940) 87, 224, 225, 227, 241, 246, 279, 281, 342, 383, 414, 450

- Beranič, Davorin (1879–1923) 390, 391, 504, 519
- Berks, Maria pl. (1859–1910) 242, 280, 281
- Berliner Philharmoniker gl. Berlinski filharmoniki
- Berliner Tonkünstler–Orchester gl. Orkester berlinskih glasbenih umetnikov
- Berlinski filharmoniki (Berliner Philharmoniker), Berlin 17, 102
- Berlioz, Hector (1803–1869) 11, 95
- Berrow gl. Beran
- Berté, Heinrich (1857–1924) 57
- Berthold, Avgust (1880–1919) 358
- Bertolini, Remigio 121
- Betetto, Julij (1885–1963) 32, 67, 214, 353
- Bevk, Gabrijel (1881–1950) 494, 495
- Bibica, Karel 114
- Bierbaum, Otto Julius (1865–1910) 501
- Bílek, Edvard 228
- Binder, Adolf (1845–1901) 414, 434, 444, 446, 447, 456
- Binder, Josef Julius (1850–1931) 339
- Bix, Eduard (1846–1883) 98, 121
- Bizet, Georges (1838–1875) 55, 65, 95, 119, 284
- Blahetka, Leopoldine (1809–1885) 6
- Blaschke, Franz 172, 411, 476
- Bleiweis pl. Trsteniški, dr. Janez (1808–1881) 79, 83, 172, 322, 329, 332, 475, 476
- Bleiweis pl. Trsteniški, dr. Karel (1834–1909) 42, 139, 141
- Blodek, Vilém (1834–1874) 62, 71, 126
- Bock, dr. Emil (1857–1916) 9, 13, 16, 17, 19, 335, 337, 339
- Böhm, Joseph (1795–1876) 6
- Boieldieu, François Adrien (1775–1834) 52, 284, 407
- Bomman, p. Carlo 438
- Bonaparte cesar Francozov, Napoleon (1769–1821) 5, 74, 78, 108, 117, 140
- Bonaparte velika vojvodinja Toskanska, Eliza (1777–1820) 108
- Bonaparte, Karolina gl. Murat, Karolina
- Bonomo, Christoph 454
- Borghesi, Luigi (1745–ok. 1806) 97, 407
- Börnstein, Heinrich 69
- Borštnik, Ignacij (1858–1919) 105
- Borum, A. D. gl. Dolleczek, Anton
- Bosizio, Joseph (Josef, Jožef) 159, 405, 440, 470
- Bosworth, Leipzig (založba) 448
- Botazzo, Luigi (1845–1924) 110
- Bottesini, Giovanni (1821–1889) 121
- Brahms, Johannes (1833–1897) 12, 15, 16, 17, 35, 109, 413, 434
- Braig, Johann Joachim 114
- Bralno društvo, Doljni Logatec 141, 166
- Bralno in pevsko društvo *Primorsko*, Mačkolje (ust. 1898) 134
- Bralno in pevsko društvo *Slovanska lira*, Trst (ust. 1904) 134
- Bralno in pevsko društvo *Valentin Vodnik*, Dolina pri Trstu (ust. 1890) 134
- Brandl (Jevdenijevič, Vorkapič, Pelikan), Fani (Frančiška, Fanika, Nada) (1899–1999) 435, 457
- Bratovščina sv. Cirila in Metoda, Trst 134
- Brauer, Richard 243, 247, 250, 268, 269
- Bravničar, Matija (1897–1977) 130, 260
- Breitkopf & Härtel, Leipzig (založba) 115
- Breznik, Anton (1881–1944) 387
- Brezovšek 463
- Briccialdi, Giulio 121
- Bricht Pyllemann, Agnes (1870–1950?) 18
- Bruckner, Anton (1824–1896) 16, 18, 21, 34, 35, 255, 356, 413

- Bučar, Franjo (1861–1926) 353
 Bučar, Viktor 41, 432
 Bude, Leopold (1840–1907) 373
 Bunc, Evgen 484, 509
 Burgarell, Robert (1849–1887) 376
 Burger, Carl (ok. 1843) 173
 Bürgerliche Schifstätt, Ljubljana gl. Me-
 stno strelišče
 Burgtheater, Dunaj gl. Dvorno gledališče,
 Dunaj
 Burian, Karel (1870–1924) 21
 Burlini, Carlo 55
 Burmester, Willy (Wilhelm) (1869–1933)
 18, 20, 22
 Busch, Adolf (1891–1952) 22
 Busoni (roj. Weiss), Anna (1833–1909)
 98, 121
 Busoni, Ferdinando 121
 Busoni, Feruccio (1866–1924) 98, 121,
 132, 237
- C**
- Caldo, Pietro gl. Teplý
 Callido, Gaetano Antonio (1727–1813)
 127
 Cambini, Pietro 454
 Cammera, Antonio 121
 Cankar, Ivan (1876–1918) 94, 241, 247,
 250, 266, 267, 496, 513
 Cappi & Comp, Dunaj (založba) 159, 469
 Capucci, Giuseppe Antonio gl. Capuzzi,
 Giuseppe Antonio
 Capuzzi (Capucci), Giuseppe Antonio
 (1755–1818) 428
 Carli (Zarli), Srečko (Feliks) (1852–1878)
 177
 Cartocci, Corrado Bartolomeo (1839–
 1911) 127, 128, 129, 130
 Caruso, Enrico (1873–1921) 20
 Casino civico, Gorica gl. Mestni kazino
 Casino Concordia, Gorica gl. Kazino Sloga
 Casino dei nobili, Gorica gl. Plemiški ka-
 zino, Gorica
 Casino del teatro, Gorica gl. Gledališki ka-
 zino
 Casino di cura, Gorica gl. Hotelski kazino
 Casino di Società, Gorica gl. Družbeni ka-
 zino
 Casino nobile San Pietro, Trst gl. Plemiški
 kazino sv. Petra
 Casino tedesco, Gorica gl. Kazino Sloga
 Casino vecchio, Trst gl. Stari kazino, Trst
 Castelli, Alberto (1851–1912) 98
 Catolla, Roberto (1871–1950) 113
 Cecilijino društvo za goriško nadškofijo
 (ust. 1883) 311
 Cecilijino društvo za lavantinsko škofijo
 (ust. 1887) 206, 311
 Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo
 (ust. 1877) 219, 222, 309, 310, 311,
 312, 314, 350, 352
 Celjska narodna godba 188
 Celjsko pevsko društvo (ust. 1895) 88
 Cerny, Viktor 179
 Cervellini, Giuseppe (1745–1826) 111
 Cesareo Regio teatro di San Pietro gl. Ce-
 sarsko–kraljevo gledališče sv. Petra
 Cesarsko–kraljevo gledališče sv. Petra
 (Cesareo Regio teatro di San Pietro),
 Trst 94, 97
 Cherubini, Luigi (1760–1842) 6, 52, 337,
 403
 Chopin, Fryderyk Franciszek (Frédéric
 François) (1810–1849) 11, 12, 16, 20,
 24, 203, 209, 263, 468, 476, 484, 485, 500
 Chorinski baron pl. Ledske, Gustav Ignaz
 474
 Christoph, Theodor (1872–1941) 18, 20, 21

- Cilenti, Alfonso 170
 Cimarosa, Domenico (1749–1801) 52, 61, 94, 116, 403
 Cimperman, Josip (1847–1873) 243, 250, 262
 Circolo Apollo, Gorica gl. Društvo Apolon, Gorica
 Circolo artistico, Trst gl. Umetniško društvo, Trst
 Circolo fantasia, Gorica gl. Društvo fantazija, Gorica
 Circolo Tersicore, Gorica gl. Društvo Terpsihora
 Civica scuola di canto, Trst gl. Mestna pevska šola
 Clarchies, Auguste 154
 Clarchies, Louis Julien (1769–1815) 154
 Clementi, Muzio (1752–1832) 197, 468
 Clementschitsch, Valentin gl. Klemenčič, Valentin
 Codelli (družina) 127
 Codelli baronica pl. Fahnenfeld, Marija Concha (1878–1964) 19
 Codelli pl. Fahnenfeld–Sterngreif, Peter Anton (1660–1727) 403
 Coen (založba) 115
 Coletti, Giuseppe (1744–1815) 120
 Collegium Aloysianum gl. Alojzijevisčce
 Colloredo, Anton 145
 Coloretto 344
 Conservatorio di musica Giuseppe Tartini, Trst gl. Konservatorij za glasbo Giuseppe Tartini
 Conservatorio musicale di Trieste (Giuseppe Verdi) gl. Tržaški glasbeni konservatorij (Giuseppe Verdi)
 Conti, Carl 59
 Cormundi gl. Dusík.
 Coro Palestriniano, Trst gl. Palestrinov zbor
 Coronelli, Pietro (1825–1902) 169, 174
 Coronini (družina) 127
 Coronini, Paolo (1797–1875) 98
 Corradori, Anetta 121
 Costa, Etbin Henrik (1832–1875) 299, 338
 Costa, Henrik (1796–1870) 147, 160, 409
 Cramer, Johann Baptist (1771–1858) 468
 Cremaschi, Antonio (1829–1905) 98
 Crispini, Umberto 121
 Culbertson, Sasha (1884–1936) 21
 Cvek, Leopold (1814–1896) 305, 327, 448
 Cvetko, Dragotin (1911–1993) 285, 325, 331, 333, 347, 445
 Czerny, Carl (1791–1857) 197, 294, 468
 Č
 Čajkovski, Peter Iljič (1840–1893) 17, 18, 62, 64, 72, 414, 434, 485
 Čampa, Amalija 15
 Čampa, Fani (tudi Fanny) 15
 Čampa, Marija 15
 Čehov, Anton Pavlovič (1860–1904) 518
 Čelakovský, František Ladislav (1799–1852) 387
 Čenčur, Jakob (1837–1888) 103
 Čerin, Josip (1867–1951) 31, 395
 České kvarteto gl. Češki kvartet
 Česká filharmonie gl. Češka filharmonija
 Češka filharmonija (Česká filharmonie), Praga 463
 Češki kvartet (České kvarteto) (ust. 1891) 22
 Češko, Jožefina gl. Terpinc, Jožefina
 Češko, Valentin 165
 Čitalnica (Gabinetto di lettura), Gorica (ust. 1873) 124
 Čitalnica, Ajdovščina (ust. 1864) 137
 Čitalnica, Barkovlje 103
 Čitalnica, Biljana (ust. 1875) 137

- Čitalnica, Boljunec 103
 Čitalnica, Celovec 342
 Čitalnica, Črniče pri Rihemberku (ust. 1867) 137
 Čitalnica, Dolina pri Trstu 104
 Čitalnica, Dornberk (ust. 1870) 137
 Čitalnica, Gorica (ust. 1862) 342
 Čitalnica, Grahovo ob Bači (ust. 1905) 138
 Čitalnica, Idrija 342
 Čitalnica, Kanal (ust. 1867) 137
 Čitalnica, Kojško 137
 Čitalnica, Kolonja 103
 Čitalnica, Komen (ust. 1867) 137
 Čitalnica, Kozana 137
 Čitalnica, Ljutomer (ust. 1868) 82
 Čitalnica, Lokavec (ust. 1866) 137
 Čitalnica, Miren (ust. 1869) 137
 Čitalnica, Nabrežina 103
 Čitalnica, Opčine 103
 Čitalnica, Podraga (ust. 1866) 137
 Čitalnica, Postojna 357
 Čitalnica, Prvačina (ust. 1869) 137
 Čitalnica, Renče (ust. 1895) 137
 Čitalnica, Rocol 103
 Čitalnica, Rojan 103
 Čitalnica, Sežana (ust. 1869) 137
 Čitalnica, Skopo (ust. 1866) 137
 Čitalnica, Slovenska Bistrica (ust. 1868) 82
 Čitalnica, Solkan (ust. 1867) 137
 Čitalnica, Sv. Ivan 81, 103, 104
 Čitalnica, Sv. Križ 104
 Čitalnica, Sv. Križ pri Vipavi (Vipavski Križ) (ust. 1868) 104, 137
 Čitalnica, Šentvid (Podnanos) (ust. 1868) 137
 Čitalnica, Škedenj 81, 103, 104, 105, 113
 Čitalnica, Škofja Loka 342, 357
 Čitalnica, Štandrež (ust. 1871) 137
 Čitalnica, Štanjel (ust. 1870) 137
 Čitalnica, Števerjan (ust. 1872) 137
 Čitalnica, Tolmin 137, 342, 343
 Čitalnica, Vipava (ust. 1864) 137, 343
 Čitalnica, Volče (ust. 1867) 137
 Čitalnica, Vrtojba (ust. 1867) 137
 Čop, Matija (1797–1835) 326, 387
- D**
- d'Albert, Eugen (Eugène) (1864–1932) 15, 56, 60
 d'Antoni, Antonio (1801–1859) 100
 Da Ponte, Lorenzo (1749–1838) 120
 Dahlhaus, Carl (1928–1989) 256, 324
 Danjko, Peter (1787–1873) 297, 324
 David, Ferdinand (1810–1873) 461
 Debegnac, Andrea 112
 Decsay, Ernest (1887–1941) 18
 Degen, Rudolf 477
 Degner, Erich Wolf (1858–1908) 518
 Delavski dom, Trst 94
 Delavsko pevsko društvo, Solkan 137
 Demmer, Julius 457
 Deperis, Alojzije 164
 Desirò, Francesco 112
 Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst, Praga gl. Nemška akademija za glasbo in uprizoritveno umetnost, Praga
 Deutsches Theater, Praga gl. Nemško gledališče, Praga
 Dev, Oskar (1868–1932) 28, 207, 353, 354, 357, 383, 391, 501, 509
 Devetak, Danilo (1891–1916) 241
 Dežela, Gustav 509
 Deželno gledališče (Landschaftliches Theater), Ljubljana (od 1861) 11, 14, 15, 45, 46, 47, 51, 52, 54, 55, 67, 89, 218, 224, 225, 235, 238, 239, 248, 341, 342, 413, 454

- Diabelli, Anton (Antonio) (1781–1858) 294, 437
- Dijaško podporno društvo *Radogoj* 166
- Diletantsko društvo (Dilettantenverein), Maribor (ust. 1780) 75, 407, 433
- Dilettantenverein, Maribor gl. Diletantsko društvo, Maribor
- Dimitz, August 161
- Ditters pl. Dittersdorf, Carl (1739–1799) 52, 97, 108, 403, 407
- Dobronić, Antun (1878–1955) 509
- Doix, Gaetano 169
- Dolinar, Ivan (1840–1886) 103
- Dolinar, Luka (1794–1863) 302, 304, 326
- Dolleccek, Anton (psev. A. D. Borum) 242, 267
- Domžalska godba 188
- Donizetti, Gaetano (1797–1848) 54, 60, 95, 118, 119, 199, 248, 263, 441
- Doršner, Václav 227
- Dragatin, Johann Baptist 472
- Dragutinović, Leon (1874–1917) 107
- Drahsler, Pavle 179
- Dramatično društvo, Ljubljana (ust. 1867) 26, 45, 61–67, 84, 89, 200, 219, 222, 224, 236, 238, 240–243, 248, 255, 257, 286, 288, 341, 345, 347, 349, 352, 353
- Dramatično društvo, Trst 106, 107, 134
- Drenik, Fran (1839–1927) 42, 344
- Dreyschock, Raimund (1824–1869) 461
- Drobnič, Josip (1812–1861) 323
- Druschetzky, Georg gl. Družecký, Jiří
- Društvena godba (Vereins-Kapelle, 1900–1908), Ljubljana 179
- Društvo Apolon (Circolo Apollo, ust. 1898), Gorica 124
- Društvo *Edinost*, Trst 171
- Društvo *fantazija* (Circolo fantasia, ust. 1889), Gorica 124
- Društvo filharmonikov (Società dei filarmonici), Trst 99
- Društvo prijateljev filharmonikov (Società degli amici filarmonici), Gorica 118, 122, 123, 128, 129
- Društvo prijateljev glasbe (Gesellschaft der Musikfreunde, ust. 1812), Dunaj 18, 144, 322, 386, 451
- Društvo Schiller (Schillerverein), Trst (ust. 1860) 81, 99, 102, 133
- Društvo Slovenija, Dunaj (ust. 1848) 7, 79, 333, 356, 357, 507
- Društvo Slovenija, Gradec (ust. 1848) 79
- Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 260
- Društvo *Terpsihora* (Circolo Tersicore, ust. 1889), Gorica 124
- Društvo za izvajanje stare glasbe (Société de Concerts des Instruments Anciens), Pariz 102
- Društvo za komorno glasbo (Kammermusik-Vereinigung), Berlin 102
- Društvo *Zora*, Dunaj (ust. 1863) 79
- Druzovič, Hinko (1873–1959) 504, 506
- Družba sv. Mohorja (ust. 1851) 80, 314
- Družbeni kazino (Casino di Società, ust. 1837), Gorica 123
- Družbeno gledališče (Teatro di Società, ust. 1810), Gorica 117, 118, 119, 120, 123, 129
- Družecký (Druschetzky), Jiří (Georg) (1745–1819) 57
- Družinsko glasbeno in dramatično društvo (Società familiare di musica e drammatica), Gorica (ust. 1882) 123–124
- Državni konservatorij, Ljubljana (ust. 1926) 39
- Državno moško učiteljske, Maribor (ust. 1862) 227

- Duesberg (por. Baranowska), Nora (1895–1982?) 22
- Dugan, Franjo st. (1874–1948) 509
- Dukas, Paul (1865–1935) 95
- Dunajski pojoči dečki (Wiener Sängerknaben), Dunaj 102
- Dunajsko akademsko pevsko društvo (Wiener Akademischer Gesangverein, ust. 1858), Dunaj 334
- Dunajsko koncertno društvo (Wiener Konzertverein, ust. 1913), Dunaj 18, 102
- Dunajsko moško pevsko društvo (Wiener Männergesang-Verein, ust. 1843), Dunaj 338
- Dusík (Dussek, Cormundi, Herzwelt), František Josef Benedikt (Franz Benedict) (1765–po 1817) 2, 121, 220, 403, 408, 420, 439, 458, 469
- Dussek gl. Dusík
- Dussik, Franz 454
- Dvořák, Antonín (1841–1904) 33, 34, 35, 36, 64, 126, 201, 207, 223, 246, 263, 412, 413, 435, 480, 485, 514
- Dvorna opera (Hofoper), Dunaj 272
- Dvorno dramsko gledališče (Hofburgtheater), Dunaj 272
- Dvorno gledališče (Burgtheater), Dunaj 460
- E**
- Eberhardt, Clementina 12, 59
- Eberl, Wilhelm 406
- Eberle, Dunaj (tiskarna) 508
- Edelstein gl. Zois
- Edition Slave (založba) 487
- Eglsser, Franz 70
- Ehnes, Maria 59
- Eichler, Eduard Georg (1805–1876) 164
- Eintracht, Trst gl. Nemško telovadno društvo Sloga
- Eisler, Edmund gl. Eysler.
- Eller, Louis (1820–1862) 8
- Elßler, Fanny (1810–1884) 164, 169
- Elze, Theodor Clemens (1830–1895) 10, 333, 341, 375, 443, 461
- Elze, Theodor Ludwig (1823–1900) 461
- Emeršić 412
- Engerer, Václav (1880–?) 227
- Erdmann pl. Kospoth, Otto Carl (1753–1817) 408
- Erl, Friedrich 59
- Erstes österreichisches Damenquartett gl. Prvi avstrijski damski kvartet
- Eulenstein (roj. Rose), Henriette Sophie (1806–1879) 462
- Eulenstein, Carl (tudi Karl, Charles) Heinrich (1802–1890) 443, 444, 462
- Eulenstein, Georg Heinrich (1776–1807) 462
- Eulenstein (roj. Winzelburger), Johanna Christiana (1779–1844) 462
- Eybler, Joseph Leopold pl. (1765–1846) 294
- Eysler (Eisler), Edmund (1874–1949) 57
- F**
- F. Glöggl (& Sohn), Dunaj (založba) 370, 477
- Fabbri, Augusto 99
- Fabian (Fabijan), Josef (1835–1902) 83, 237, 344
- Fabiani, Maks (1865–1962) 105, 125
- Fabijan, Josef gl. Fabian
- Fajenz, Franz Joseph 145
- Fajgelj, Danilo (1840–1908) 128, 130, 137, 208, 313, 314, 350, 355, 479, 495
- Fakin, Albin 463

- Fall, Leo (Leopold) (1873–1925) 57
- Farinelli, Giuseppe gl. Finco, Francesco
- Fava, Kajetan 146
- Federler, Alois gl. Pennarini, Alois
- Feix, Adolf 484, 509
- Felber, Karl 457
- Felden, F. 242
- Felder, Franz Xaver 69
- Feldtenstein, Carl Joseph 155, 156
- Fellner, Ferdinand (1847–1916) 235
- Ferdinand I., cesar (1793–1875) 76, 118
- Fereri Klun, Vinko (1823–1875) 71
- Ferjalno društvo Balkan, Trst (ust. 1907) 134
- Ferjančič, Andrej (1848–1927) 506
- Ferjančič, Fran (1867–1943) 34, 359, 361, 495, 509
- Fesca, Friedrich Ernst (1789–1826) 108
- Fibich, Zdeňek (1850–1900) 34, 455
- Fiby, Jindřich (Heinrich) (1834–1917) 443, 461
- Fiedler, H. 201
- Filharmonična družba (Philharmonische Gesellschaft), Ljubljana (ust. 1794) XIV, XVI, XVII, 1–23, 48, 50, 52, 55, 67, 69, 83, 90, 194, 196, 197, 198, 199, 202, 205, 206, 209, 211, 212, 218, 220, 222, 226, 228, 229, 236, 297, 298, 299, 321, 322, 333, 335–344, 346, 353, 386, 401–410, 412–414, 415, 428, 429–432, 436, 439, 440, 441, 442, 443, 448, 452, 454, 455, 457, 459, 460, 464, 468, 475, 477, 482
- Filharmonična družba (Philharmonischer Verein), Maribor (ust. 1881) 82–83, 87, 206, 407, 414, 433, 434, 445, 456, 457
- Filharmonično društvo vzajemne pomoči (Società filarmonica di mutuo soccorso), Trst 99
- Filharmonično–dramatični institut (Istituto filarmonico–drammatico), Gorica 123
- Filharmonično–dramatično društvo (Società filarmonico–drammatica), Trst 97, 99, 100, 408
- Filic, J. 188
- Filipašić, Vilim (psev. Milivoj Podravski, 1874–1942) 242
- Finco, Francesco (psev. Giuseppe Farinelli, 1769–1836) 52, 109
- Fischer Achten, Louis (1837–1891) 59
- Fischer pl. Wildensee, Carl 159, 470
- Fišer, Blaž (1860–1889) 33, 345, 434, 457
- Fitzner Quartett gl. Kvartet Fitzner
- Flajšman (Fleischmann) Jurij (1818–1874) 7, 236, 305, 329, 330, 331, 332, 336, 369, 395
- Flaubert, Gustave (1821–1880) 281
- Fleischmann gl. Flajšman
- Flikschuh, Josef 2
- Flotow, Friedrich pl. (1812–1883) 54, 263
- Foerster (Förster), Anton (Antonín) (1837–1926) XVI, 14, 27, 30, 31, 33, 34, 41, 62, 64, 83, 84, 86, 87, 199, 200, 203, 222, 223, 226, 228, 229, 238, 239, 240, 243, 246, 250, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 265, 284, 308, 309, 311–314, 341, 344, 352–354, 359, 360, 375, 395, 416, 417, 432, 448, 478, 479, 480, 487
- Foerster, Anton, ml. (1867–1915) 14, 18
- Folklorni inštitut, Ljubljana (1934–1940) 41
- Förster, Anton gl. Foerster, Anton
- Fr. Kahn, Leipzig (založba) 482
- Franc I. (II.), cesar (1768–1835) 5
- Franc Jožef I., cesar (1830–1916) 11, 14, 22, 76, 363, 477
- Franchetti, Alberto (1860–1942) 65

- Franck, César (1822–1890) 434
 Francosko gledališče (Théâtre Français), Pariz 234
 Frančiškanski samostan, Ljubljana 336, 438
 Frančiškanski samostan, Novo mesto 160, 437
 Frasel, Wilhelm 57, 69
 Freud, Sigmund (1856–1939) 93
 Friedrich Materna, Amalia (1844–1918) 15
 Friedrich, Wilhelm 169, 171
 Frinke, Rudolf 69
 Frinta, Prokop 129
 Frischkovitz, Ivan 114
 Fritzsche, Julius 69
 Füchs, Ferdinand Karl 333, 376
 Fuchs, Robert (1847–1927) 419, 446
 Funk, Ferdinand (1800–1848) 69
 Funtek, Anton (1862–1932) 17, 34, 241, 249, 250, 252, 253, 255, 265
 Funtek, Leon (1885–1965) 10, 16, 18
- G**
- Gabinetto di lettura, Gorica gl. Čitalnica, Gorica
 Gabrieli, Giovanni (ok. 1554–1612) 100
 Gallus (Handl), Jacobus (Jacob) (1550–1592) 34, 35, 301, 307, 308
 Galuppi, Baldassare (1706–1785) 61, 94, 116
 Gangl, Engelbert (1873–1950) 257
 Gargiulo, Gennaro 129
 Garzaroli 344
 Gasparini, Marija (1811–1861) 333
 Gerbič, Fran (1840–1917) XVI, 11, 27, 28, 30, 32–34, 38, 62, 63, 86, 87, 195, 200, 201, 205, 241, 242, 245, 250, 263, 264, 265, 286, 314, 344, 347, 349, 352, 353, 354, 359, 376, 377, 397, 413, 417, 418, 420, 421, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 492, 502, 506, 509, 512, 517
 Gerbič, Hugo Viktor (1881–1953) 242, 250, 265
 Gerbič, Milka (1854–1933) 11
 Germ, Josip (1869–1950) 360
 Gerstner (roj. Springer) Antonija 454
 Gerstner, Anton 454
 Gerstner, Hans (Johann) (1851–1939) 10, 12, 14, 16, 17, 21, 22, 23, 202, 205, 226, 413, 430, 432, 454, 463, 464
 Gesellschaft der Musikfreunde, Dunaj gl. Društvo prijateljev glasbe, Dunaj
 Gewandhaus Quartett, Leipzig gl. Kwartet Gewandhaus
 Giardini, Felice (1716–1796) 428
 Gimnastično društvo (Società di ginnastica), Gorica (1868–1879) 123
 Gimnastično društvo Južni sokol, Ljubljana (ust. 1863) 80, 140, 168, 170, 182
 Gimnastično, sabljaško in pevsko društvo (Società di ginnastica, scherma e canto), Gorica (1868–1868) 123
 Giontini (založba), Ljubljana 30, 475
 Giordano, Umberto (1867–1948) 266
 Giovanni Aquarili, Trst (založba) 115
 Giuliani, Mauro (1781–1829) 98
 Glasbena akademija (Akademie der Tonkunst), Dunaj 460
 Glasbena akademija (ust. 1939), Ljubljana 214
 Glasbena in pevška šola (Scuola di musica e di canto), Gorica 129
 Glasbena matica, Celje (ust. 1909) 40, 206, 207, 227
 Glasbena matica, Gorica gl. Pevsko in glasbeno društvo, Gorica
 Glasbena matica, Kranj (ust. 1909) 40, 206, 208, 227, 463

- Glasbena matica, Ljubljana XVI, 10, 12, 17, 18, 25–43, 61, 86, 87, 89, 90, 125, 177–180, 194, 199–212, 219, 222, 226, 228, 257, 326, 335, 337, 339, 344, 347–356, 360, 377, 402, 412, 413, 416, 432, 433, 434, 435, 448, 455, 463, 476, 478, 479, 480, 481, 482, 485, 487, 506
- Glasbena matica, Maribor 208, 209, 227, 357, 450
- Glasbena matica, Novo mesto (ust. 1898) 40, 206, 207, 228
- Glasbena matica, Ptuj 227
- Glasbena matica, Trst gl. Pevsko in glasbeno društvo, podružnica Glasbene matice v Ljubljani, Trst
- Glasbena šola (Musikschule), Ptuj (1878–1920) 206
- Glasbena šola C.–kr. vzorčne glavne šole (Musikschule an der k. u. k. Normal-Hauptschule), Ljubljana (1816–1875) 11, 194, 195, 196, 197, 295, 298, 299, 321, 337, 341, 440, 443, 454, 459, 460
- Glasbeni licej (Liceo musicale, 1862–1864), Trst 113
- Glasbeni licej (Liceo musicale, 1887–1941), Trst 113
- Glasbeno društvo (Musikverein), Celje (ust. 1801, obn. 1879) 20, 85, 206, 295, 299, 407, 415, 433, 444, 456
- Glasbeno društvo (Musikverein), Gradec (ust. 1815) 77, 121, 434, 457
- Glasbeno društvo (Musikverein), Linz 454, 457
- Glasbeno društvo (Musikverein), Maribor (ust. 1825) 75, 76, 206, 299, 456, 457
- Glasbeno društvo (Musikverein), Ptuj (ust. 1878) 85, 415, 436, 456
- Glasbeno društvo (Musikverein), Znojmo 461
- Glasbeno društvo (Società musicale), Trst (ust. 1840) 99
- Glasbeno društvo (Società musicale), Trst (ust. 1852) 99, 133
- Glasbeno društvo Kolo, Trst 106, 114, 134
- Glasbeno društvo Maribor, Maribor 206
- Glasbeno združenje (Pesti Musikai Egyesület), Pešta 459
- Gledališče Bandeu (Teatro Bandeu), Gorica (ust. 1740) 116
- Gledališče Fenice (Teatro Fenice), Trst 96, 104, 105, 171
- Gledališče Goldoni (Teatro Goldoni), Trst gl. Harmonija, Trst
- Gledališče Mauroner (Teatro Mauroner), Trst 96, 98, 102, 407
- Gledališče Minerva (Teatro Minerva), Trst 97, 407
- Gledališče ob reki Wien (Theater an der Wien), Dunaj 240, 248
- Gledališče Richarda Wagnerja (Richard Wagner-Theater), Trst 96
- Gledališče Scala (Teatro alla Scala), Milano 458
- Gledališki kazino (Casino del teatro), Gorica (ust. 1863) 123
- Gledališki muzej Carlo Schmidl (Museo teatrale Carlo Schmidl), Trst 115
- Gledališko društvo, Ljubljana 46
- Glinka, Mihail Ivanovič (1804–1857) 64, 235, 256, 413
- Glöggel, Franz (1796–1872) 7
- Glöggel, Franz Joseph (1797–1832) 53, 58, 69
- Glöggel, Joseph (1799–1858) 53, 58, 69
- Gluck, Christoph Wilibald pl. (1714–1787) 52
- Gmeiner (Mysch Gmeiner), Lula (1876–1948) 17, 18

- Gnjezda, Janez (1838–1904) 310
 Gobbi, Ignazio (1742–po 1830) 121, 127
 Godba Dravske divizije 480
 Godba Južne železnice mariborske, Maribor 188
 Godowsky, Leopold (1870–1938) 20
 Goethe, Johann Wolfgang pl. (1749–1832) 156
 Golar, Cvetko (1879–1965) 243, 250, 268, 500, 501, 510
 Goldmark, Karl (Károly) (1830–1915) 56, 65
 Golia, Dana gl. Kobler, Dana
 Gollob, Francesco 129
 Goriška filharmonična družba (Società filarmonica di Gorizia), Gorica 117, 121, 122
 Goriška gimnastična zveza (Unione ginnastica goriziana), Gorica (ust. 1889) 123
 Goriško filharmonično–dramatično društvo (Società filarmonico–drammatica goriziana), Gorica (ust. 1872) 123
 Goriško glasbeno, dramsko in gimnastično združenje (Associazione goriziana di musica, drammatica e ginnastica), Gorica (1879–1889) 123
 Gostilna Stare, Žalec 165
 Göstl, Fran (1865–1945) 241, 243, 246, 250, 256, 262, 265
 Gottinger, Heinrich (1860–1926) 59
 Gounod, Charles François (1818–1893) 55, 60, 119, 263, 284, 415
 Govekar, Fran (1871–1949) 107, 261, 283
 Grabrijan, Jurij (1800–1882) 238
 Gracco, Antonio 121, 129
 Grasselli, Peter pl. (1841–1933) 42
 Graško moško pevsko društvo (Grazer Männergesangsverein), Gradec (ust. 1846) 338
 Gravisi, Luigi 78
 Grazer Männergesangsverein gl. Graško moško pevsko društvo
 Grbec, Anton (1878–1906) 178
 Grdina, Igor 246, 266
 Gregorčič, Simon (1844–1906) 35, 354, 375, 377, 499, 511
 Greith, Karl (1828–1887) 308
 Gretry, André Ernest Modeste (1741–1813) 52
 Grieg, Edvard Hagerup (1843–1907) 433, 434
 Grillparzer, Franz (1791–1872) 241
 Gröbming (tudi Groebming), Adolf (1891–1969) 506, 509
 Gros (tudi Gross), Fran (1851–1892) 348
 Grozdov, Charli 509
 Gruber, Franz Xaver (1787–1863) 354
 Gruden, Josip (1869–1922) 276, 278
 Grümmer, Paul (1879–1965) 20, 21, 22
 Grün, Anastasius (pravo ime Marija Anton Alexander grof pl. Auersperg, 1806–1876) 19, 322
 Grund, Arnošt (1866–1929) 242, 243, 268
 Grünfeld, Alfred (1852–1924) 11, 17, 21
 Grünwald, Alfred (1826–1901) 464
 Grüssmacher, Friedrich 18
 Gutman, Emil 42
 Gyrowetz, Adalbert gl. Jirovec
- H**
 Haderlein, Josephine 199
 Hajdrih (tudi Heidrich), Anton (1842–1878) 78, 81, 82, 104, 350, 376, 506, 507, 509
 Hajdrihov kvartet, Trst 81, 346
 Halévy, Jacques François Fromental (1799–1862) 54, 263, 284
 Halfinger, Franziska (tudi Franzisca) 6, 59

- Hamerling, Robert (tudi Rupert) (1830–1889) 446
- Hamilton, Emma lady (1765–1815) 4
- Hanal, Caroline 69
- Händel, Georg Friedrich (1685–1759) 2, 35
- Handl, Jacobus gl. Gallus
- Handschuh, Carl 157
- Hanslick, Eduard (1825–1904) 313
- Harambašić, August (1861–1911) 267
- Harmonija (Armonia) = Gledališče Goldoni (Teatro Goldoni), Trst 96, 107, 175
- Harrach, Jan Nepomuk grof pl. (1828–1909) 238
- Hasenhut, Leonard 164
- Hasse, Johann Adolf (1699–1783) 116
- Hašnik, Josip (1811–1883) 324
- Haufer, Mischka 9
- Hauptmann, Moritz (1792–1868) 461
- Hausmann, Victor 56
- Haydn, Joseph (1732–1809) 2, 4, 10, 15, 20, 22, 33, 52, 97, 98, 102, 108, 121, 157, 294, 301, 307, 337, 403, 405, 407, 408, 409, 414, 415, 428, 435, 454, 455, 456, 467, 469
- Haydn, Michael (1737–1806) 294, 301
- Heidrich, Anton gl. Hajdrih, Anton
- Heine, Heinrich (1797–1856) 241, 250, 266
- Heller Quartett gl. Hellerjev kvartet
- Heller, Julius (1839–1902) 11, 12, 99, 100, 102, 121, 133
- Hellerjev kvartet (Heller Quartett), Trst 100, 102
- Hellmesberger, Joseph (1855–1907) 455
- Helmer, Hermann Gottlieb (1849–1919) 235
- Henkel, Henriette 59
- Henry Litolff's Verlag, Braunschweig (za-ložba) 479
- Herder, Johann Gottfried (1744–1803) 234, 386
- Hertel, Peter Ludwig 57
- Herz, Henri (Heinrich) (1806–1888) 468, 488
- Herzog, Ferdo 22
- Herzum, Anne 6
- Herzwelt gl. Dusík
- Heuberger, Richard (1850–1914) 18
- Heyda, Jaroslav 227
- Hildebrandt, Bruno (1864–?) 59
- Hiller, Ferdinand (1811–1885) 9
- Hilscher, Heinrich 336
- Hink, Janez (1796–1886) 297, 346, 477
- Hirsch, Friedrich E. 242, 268
- Hitzinger, Peter (1812–1867) 302
- Hladnik, Ignacij (1865–1932) 166, 207, 313, 314, 361, 495, 509
- Hobsbawm, Eric (1917–2012) 234
- Hochreiter, Emil (1871–1938) 242, 243, 246, 250, 279, 282, 283, 284, 285, 359, 361, 484, 506, 509
- Hoehn, Alfred (1887–1945) 22
- Hofburgtheater, Dunaj gl. Dvorno dramsko gledališče
- Höffer, Janez Berthold pl. (1667–1718) 1
- Hoffmeister, Karl (1868–1952) 203, 224, 226, 228, 342, 383, 435, 479, 480, 481, 482, 483, 495, 518
- Hofoper, Dunaj gl. Dvorna opera
- Hohl, Albert 163
- Höllner, Anton (ok. 1760–1826) 294, 326, 405, 439, 458
- Horak, Franz 464
- Hornickel, Carl Robert 202
- Horny Mašek, Amalia (?–1836) 6
- Horzalka, Wenzel (1769 ali 1774–1835) 460

Hostinský, Otakar (1847–1910) 223
 Hotel Balkan, Trst 106
 Hotel Union, Ljubljana 168
 Hotelski kazino (Casino di cura), Gorica (ust. 1888) 123
 Hradecky, Janez Nepomuk (1775–1846) 159, 469
 Hráský, Jan Vladimír 235
 Hrazdira, Cyril Metoděj (Ciril Metod) (1868–1926) 22, 223
 Hribar, Anton (1839–1887) 88, 124, 125, 238, 240, 301, 308
 Hribar, Ivan 166
 Hribar, p. Angelik (1843–1907) 293, 314, 350, 360, 361
 Hribar, Vida gl. Jeraj Hribar, Vida
 Hrubý, Anton J. 235
 Hrvaški glasbeni zavod (Hrvatski glazbeni zavod) 32, 455
 Hrvatski glazbeni zavod gl. Hrvaški glasbeni zavod
 Hubad, Matej (1866–1937) 27, 28, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 86, 88, 201, 204, 205, 212, 214, 348, 354, 356, 391, 395
 Huberman, Bronislav (1882–1947) 21, 22
 Hudovernik, Ludovik (Ljudevit) (1859–1901) 314, 356, 475
 Huffnagl, Karl (psev. Karl Paumgarten, 1872–1927) 242, 247, 250, 282
 Hullin, J. B. 154
 Hummel, Ferdinand (1855–1928) 56
 Hummel, Johann Nepomuk (1778–1837) 197, 294
 Humperdinck, Engelbert (1854–1921) 56, 95
 Hüttle, Robert 464
 Huysmans, J. K. (1848–1907) 281
 Hybašek, Vojteh (Vojtěch) 228
 Hysel, Franz Eduard (1770–1841) 145

I

Idrijska rudniška godba 188
 Illersberg, Antonio (1882–1953) 101
 Illowsky, p. Rafael (Joseph) (ok. 1805–1848) 160, 187
 Ipavec, Alojz (1815–1849) 35, 351, 376
 Ipavec, Benjamin (1829–1908) XVI, 15, 35, 62, 64, 66, 79, 82, 83, 85, 88, 141, 172, 177, 237, 239, 240, 241, 245, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 273, 285, 349, 351, 352, 359, 371, 372, 373, 395, 416, 443, 444, 446, 448, 473, 476, 481, 482, 483, 484, 485, 495, 499, 500, 501, 509
 Ipavec, Franc 351
 Ipavec, Gustav (1831–1908) 15, 30, 35, 79, 84, 85, 88, 351, 352, 359, 376, 494
 Ipavec, Josip (1873–1921) XVI, 17, 35, 82, 241, 242, 243, 246, 249, 250, 279–282, 284, 285, 351, 352, 354, 378, 379, 443, 444, 481, 484, 500
 Ipavec, Karolina 280
 Irgolič 104
 Istituto filarmonico-drammatico, Gorica gl. Filharmonično-dramatični institut, Gorica
 Italijansko dobrodelno združenje (Associazione italiana di beneficenza), Trst 100
 Ivanov gl. Rejec, Ivan
 Izobraževalno društvo, Kobarid 137

J

J. Bleyerjev kvintet 141
 J. F. Kaiser, Gradec (založba) 475
 J. L. Pick, Dunaj (založba) 475
 Jaëll, Alfred (1832–1882) 98, 112
 Jaëll, Eduard (1793–1849) 6, 112, 406, 441
 Jäger, Ferdinand (1838–1902) 18

- Jakš, Fran 412
 Janáček, Leoš (1854–1928) 223, 249, 281, 414
 Jankovich gl. Jankovič
 Jankovič (Jankovich), Avgust (Augusto) (1878–1937) 22, 99
 Jansa, Leopold (1795–1875) 6
 Januschowsky Neuendorf, Georgine (1850–1914) 17
 Januschowsky, Julius gl. Ohm Januschowsky
 Japelj, Matija 306
 Jarnik, Urban (1784–1844) 386
 Javna deželna glasbena šola v Gorici (Scuola di musica civica provinciale di Gorizia), Gorica 129
 Javna glasbena šola (Scuola pubblica di musica), Trst 111–112
 Javoršek, Karel 495
 Jellemnitzki, Josef 2
 Jenko, Davorin (1835–1914) 35, 79, 176, 178, 240, 241, 243, 245, 248, 333, 334, 335, 342, 354, 374, 376, 377, 416, 417, 477, 484, 509
 Jenko, Franc Jožef 147, 151
 Jenko, Simon (1835–1869) 79, 375, 499
 Jentl, Anton 42, 237
 Jeraj (roj. Vovk), Vida (1875–1932) 499
 Jeraj, Karel (Drago) (1874–1951) 36, 38, 204, 261, 434, 435, 445, 463
 Jeraj Hribar, Vida (1902–2002) 435
 Jereb, Peter (1868–1951) 359, 509
 Jeretina, Janez (1803–1853) 77
 Jevđenijević gl. Brandl
 Jezber, Augustin 406
 Jírovec (Gyrowetz), Vojtěch Matyáš (Adalbert) (1763–1850) 2, 403, 408
 Joachim, Joseph (1831–1907) 457
 Joly, J. C. 154
 Jordan, Fran 495
 Jörn, Karl 21
 Josefstadtsko gledališče (Theater in der Josefstadt), Dunaj 248, 454
 Joyce (roj. Barnacle), Nora (1884–1951) 109
 Joyce, James (1882–1941) 93, 109
 Jožef Blaznik, Ljubljana (tiskarna) 30, 508
 Jožef II., cesar (1741–1790) 47, 51, 160, 234
 Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa (Kaiser Franz Josefs Jubiläums Theater), Ljubljana (ust. 1911) 21, 46
 Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost, Ljubljana (1919–1926) 39, 212
 Junek, Julij (Julius) (1873–1927) 342, 434, 448, 463, 482, 483, 484, 500
 Jurčič, Josip (1844–1881) 242, 250, 274
 Jurkovič, Fran 411
 Justin, Ivan 89
 Juvanec, Ferdo (1872–1941) 34, 359, 509
- K**
 Kaiser Franz Josefs Jubiläums Theater, Ljubljana gl. Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa
 Kallab, dr. Otto 464
 Kálmán, Imre (tudi Emerich) (1882–1953) 57
 Kammermusik–Vereinigung, Berlin gl. Društvo za komorno glasbo, Berlin
 Kančnik, Andrej (1775–1841) 297
 Kant, Hermann (1881–?) 59
 Karel VI., cesar (1685–1740) 93
 Karinger, Valentina 16
 Karl Simon, Berlin (založba) 446
 Karlova univerza (Univerzita Karlova), Praga (ust. 1348) 217

- Kasino-Verein, Ljubljana gl. Kazinsko društvo, Ljubljana
- Kasino-Verein, Maribor gl. Kazinsko društvo, Maribor
- Kastelic, Miha (1796–1868) 387
- Kaus 71
- Kazina, Novo mesto (ust. 1838) 77
- Kazino Sloga (Casino Concordia) = Nemški kazino (Casino tedesco), Gorica (ust. 1861) 123
- Kazinsko društvo (Kasino-Verein), Ljubljana 163, 168
- Kazinsko društvo (Kasino-Verein), Maribor (ust. 1823) 75
- Keesbacher, dr. Friedrich (1831–1901) 8, 11, 12, 14, 17, 339
- Keija, Giovanni 121
- Kellermann, Christian 121
- Kenda, Ferdo 506
- Kern, Alois 464
- Kersnik, Janko (1881–1937) 372, 500
- Kessisoglu, Angelo 19, 22
- Kette, Dragotin (1876–1899) 518
- Khom, Alfred (1825–1893) 336, 407
- Kienzl, Wilhelm (1857–1941) 20, 56, 237
- Kimovec, Franc (1878–1939) 506, 509
- Klasinc, dr. Roman (1907–1990) 457
- Klemenčič (Clementsich), Valentin 157, 458, 470
- Klemenčič (Klemenzhizh), p. Rafael (Raphael) (1830–1886) 438
- Klemenzhizh, p. Raphael gl. Klemenčič, p. Rafael
- Klerr, Ludwig (1826–1882) 341
- Klietmann, Alfred (1884–1931) 414, 434, 457
- Klobčar, Marija 388
- Klun, Vinko Fereri (1823–1875) 71
- Knoll, Franz 406
- Kobler (por. Golia), Dana (1893–1929) 32
- Kocian, Jaroslav (1883–1950) 435
- Kocijančič (Kocjančič), Josip (1849–1878) 124, 125, 355, 507
- Köck, Johann Nepomuk 407
- Koczalski, Raoul (psev. Georg Armand, 1885–1948) 15
- Kočevar, Ferdo (1833–1878) 252
- Kočevar, Štefan (1808–1883) 84
- Kogl, Julija (Julie) 442
- Kogl, Karl Bernard (1763–1839) 2, 5, 442
- Kogoj, Marij (1892–1956) 126, 265, 285, 488, 506, 507, 509, 510, 511, 516
- Kokošar, Janez (1860–1923) 128, 172, 362, 391
- Kolizej (Koloseum), Ljubljana 163, 164
- Koljcov, Aleksej Vasiljevič (1809–1842) 382, 501
- Koloseum, Ljubljana gl. Kolizej
- Komel, Emil (1875–1960) 128, 130, 208
- Königliche Akademische Hochschule für ausübende Tonkunst, Berlin gl. Kraljeva akademska visoka šola za praktično glasbeno umetnost
- Konservatorij za glasbo Giuseppe Tartini (Conservatorio di musica Giuseppe Tartini), Trst (ust. 1903) 113
- Kordeš, Leopold (1808–1879) 71
- Korel, Henrik (Heinrich, Jindřich) (1848–1912) 83, 222, 226–227
- Koren 104
- Koroška glasbena šola (Musikschule für Kärnten), Celovec 463
- Korun Koželjski, Fran (1868–1935) 188, 204, 415, 446
- Korytko, Emil (1813–1839) 322, 387
- Koss, Fr. L. 472
- Kotnik, Vlado 260
- Kotzebue, August pl. (1761–1819) 237

- Kotzky, Josef 69
 Kovač, Leopold (1887–1954) 214
 Kovačič, Ivan 242
 Kovařovic, Karel (1862–1920) 71, 463
 Kozak, Ferdo (1894–1957) 511
 Kozina, Pavel (1878–1945) 214, 506, 515
 Koželuh, Leopold (1747–1818) 137
 Kračman, Matevž (1773–1853) 297
 Kraigher, Alojz (1877–1859) 518
 Krainische Sparkasse, Ljubljana gl. Kranjska hranilnica
 Krainz, Franz Xaver 77
 Krajanski (Kräuterblüth), Ernest (Ernst) (1885–1941) 506
 Kraljeva akademska visoka šola za praktično glasbeno umetnost (Königliche Akademische Hochschule für ausübende Tonkunst), Berlin 457
 Kraljeva glasbena akademija (Royal Academy of Music), London 101
 Kraljevi glasbeni kolegij (Royal College of Music), London 101
 Kramar, Franc (1890–1959) 391
 Kranjska hranilnica (Krainische Sparkasse), Ljubljana 14, 15, 46, 202
 Kräuterblüth, Ernst gl. Krajanski, Ernest
 Krek, Gojmir (1875–1942) 34, 209, 280, 358, 379, 380, 435, 443, 444, 483, 484, 486, 491–517
 Krek, Gregor 517
 Kreković, Milan (1870–1930) 241
 Kreutzer, Conradin (Konrad) (1780–1849) 54
 Krezma gl. Krežma
 Krežma (Krezma), Franjo (Franz) (1862–1881) 432
 Kristan, Etbin (1867–1953) 518
 Križaj, Josip (1887–1968) 32, 67, 214
 Krommer, František (1759–1831) 137, 408
 Krško pevsko društvo, (ust. v zač. 70. let 19. st.) 88
 Krušič, Adolf 179
 Kuba, Ludvík 391
 Kubelik, Jan (1880–1940) 17, 98
 Kubik, Franz Xaver (1772–1848) 121, 127
 Kubišta, Lovrenc (1863–1931) 130, 208, 227
 Kučera, Anton 228
 Kugy, Julius (1858–1944) 99
 Kuhač, Franjo Ksaver (1834–1911) 174, 175
 Kumar, Srečko (1888–1954) 90
 Kunc, Viktor 81
 Kunšič, Anton (1839–1878) 305
 Kuret, Primož 413
 Kvartet Bennewitz (Bennewitz Quartett) 454
 Kvartet Fitzner (Fitzner Quartett), Dunaj 457
 Kvartet Gewandhaus (Gewandhaus Quartett), Leipzig 102
 Kvartet Kletmann 434
 Kvartet Rosé (Rosé Quartett), Dunaj (ust. 1882) 15, 102
 Kveder, Zofka (1878–1926) 518
 Kvintet J. Bleyer 141
 Kwiatkowsky 411
- L**
- Labor, Josef Paul (1842–1924) 17
 Lachner, Ferdinand 455
 Lafont, Charles Philipp (1781–1839) 438
 Laharnar, Janez (1866–1945) 128, 313, 362, 509
 Laibacher deutscher Turnverein gl. Ljubljansko nemško telovadno društvo
 Lajovic, Anton (1878–1960) 22, 33, 34, 35, 38, 359, 362, 381, 382, 413, 419, 421,

- 484–486, 494, 495, 501, 502, 506, 509, 510, 512, 514, 515, 517
- Landschaftliches Theater, Ljubljana gl. Deželno gledališče, Ljubljana
- Lang, Friedrich Wilhelm 170
- Langus, Matevž (1792–1855) 165
- Lanner, Joseph (1801–1843) 472
- Lannoy, Heinrich Eduard Joseph baron pl. (1787–1853) 75, 405
- Lassalle, José (1874–1932) 21
- Lavanter Musikverein, Celje gl. Lavantinsko glasbeno društvo
- Lavantinsko glasbeno društvo (Lavanter Musikverein), Celje (1836–1846) 76
- Lavtižar, Janez (Ivan) (1851–1943) 314, 362
- Lazarini, Louis baron pl. (1789 ali 1795–?) 158, 159, 443, 470
- Leban, Avgust Armin (1847–1879) 124, 125, 308, 355, 376
- Leban, Janko (1855–1932) 444, 506
- Lebič, Lojze 329
- Lechner, Natalie gl. Bauer Lechner
- Ledenig (tudi Ledenik), Leopold Cajetan (1795–1857) 6, 58, 71, 158, 159, 346, 470
- Ledenik gl. Ledenig
- Lega della gioventù friulana, Gorica gl. Zveza furlanske mladine
- Legnani, Luigi (1790–1877) 98
- Lego, Jan (1832–1906) 81, 103, 222, 226, 345
- Lehár, Franz ml. (1870–1948) 57, 120, 251, 268, 281
- Leitermayer, Joseph (ca. 1848–1854) 199
- Lemoine, Gustav (1802–1885) 243, 250, 262
- Lenau, Nicolaus (pravo ime Nikolaus Franz Niembsch pl. Strehlenau) (1802–1850) 481
- Lendovšek, Ljudmila 509
- Lendovšek, Mihael (psev. Bogoslav Rogački, 1844–1920) 237, 240
- Leno, Giuseppina 121
- Lenoir, Jérôme 59
- Lenz, Johann Martin 379
- Leoncavallo, Ruggero (1857–1919) 56, 60, 119, 266
- Leopoldstadtsko gledališče (Leopoldstädter Teater), Dunaj 248
- Leopold, Josef 165
- Leopoldstädter Teater, Dunaj gl. Leopoldstadtsko gledališče
- Leskovic, Bogo (1909–1995) 436
- Levičnik, Josip (1826–1909) 305, 306, 307, 327
- Levstik, Fran (1831–1887) 103, 375, 499, 510
- Levstik, Vladimir (1886–1957) 518
- Lhotský, Bohuslav 457
- Libretani, Rita 121
- Liceo musicale di Trieste gl. Tržaški glasbeni licej
- Liceo musicale, Trst gl. Glasbeni licej, Trst
- Licht, Georg 454
- Lichtenberg, Cecilija baronica pl. 443
- Lickl, Aegidius Karl (1803–1864) 98
- Ličarjev klavirski trio (ust. 1925) 435–436
- Lidl, Andreas (?–1789) 454
- Liedertafel in Klagenfurt gl. Pevsko omizje v Celovcu
- Liedertafel, Ljubljana gl. Pevsko omizje (Liedertafel), Ljubljana
- Linhart, Anton Tomaž (1756–1795) 3, 61, 77, 322
- Link, Georg 144, 147, 148, 149, 150–152, 154
- Link, Johann Peter 185
- Link, Karl (1845 ali 1847–1918) 172

- Lipavsky, Josek 137
 Lipiński, Karol Józef (1790–1891) 6
 Lipold, Jožef (1786–1855) 323
 Lipovšek, Marijan (1910–1995) 435, 436
 Liszt, Franz (1811–1886) 16, 17, 20, 75, 98, 308, 413, 468
 Ljubljanski godalni kvartet 436
 Ljubljansko nemško telovadno društvo (Laibacher deutscher Turnverein) 339, 340
 Ljudska univerza (Università popolare), Trst 100
 Lorber (roj. Tautscher), Marija 465
 Lorber, Jakob (1800–1868) 451, 465
 Lorber, Michael 465
 Lorenz, Tomaž 463
 Lortzing, Albert (1801–1851) 54, 70, 239, 249, 284, 285
 Lotti, Antonio (1666–1740) 308
 Löwe, Ferdinand (1863–1925) 18, 98
 Lozar, Pavel 455
 Lucarini, Alfredo 122, 130
 Lulek, dr. Fery Leon (1876–1953) 17, 18, 379
 Lvovski gl. Lwowsky
 Lwowsky (Lvovski), B. 242
 Lynker, F. E. 242
- M**
- Mahkota, Karel (1883–1951) 33, 104, 114, 208, 344
 Mahler, Gustav (1860–1911) 11, 22, 60, 93, 98, 132, 274, 286, 413
 Mailing, Carlo 129
 Maister, Rudolf (1874–1934) 499
 Majar Ziljski, Matija (1809–1892) 322, 391
 Majcen, Gabrijel (1858–1940) 83, 87, 391, 394, 396
 Majkov, Apolon (1821–1897) 501
 Majorkovics (Majorkovits), dr. Joseph (Josef) 434
 Maksimiljan I., mehiški cesar (1832–1867) 363
 Malahovski, Andrej Ferdinand (1813–1887) 220
 Malenšek, Srečko (1863–1917) 28
 Mandić, Josip (1883–1959) 71, 416
 Manich, Peregrin (1812–1897) 222, 346
 Männer Chor, Celje gl. Moški zbor, Celje
 Männergesangverein, Celje gl. Moško pevsko društvo, Celje
 Männergesangverein, Celovec gl. Moško pevsko društvo, Celovec
 Männergesangverein, Trst gl. Moško pevsko društvo, Trst
 Mantuani, Josip (1860–1933) 35, 287
 Marburger Männergesangverein gl. Mari-borsko moško pevsko društvo
 Mariborski trio (ust. 1936) 436
 Mariborsko moško pevsko društvo (Marburger Männergesangverein) 75, 76, 206
 Markiseti, Frančiška 346
 Martini, Giovanni Battista (1706–1784) 308
 Marx, Joseph (1882–1964) 22
 Mascagni, Pietro (1863–1945) 56, 65, 95, 98, 119, 255, 266
 Maschek gl. Mašek
 Mascher, Hans 457
 Massenet, Jules (1842–1912) 65, 95, 119
 Mašek (Maschek), Amalia gl. Horny Mašek, Amalia
 Mašek (Maschek), Gašpar (Casper, Caspar, Kaspar) (1794–1873) XVI, 5, 6, 7, 33, 69, 158, 195, 197, 198, 220, 221, 294, 298, 332, 333, 347, 409, 441, 443, 460, 470, 471, 472, 488

- Mašek (Maschek), Kamilo (Camillo) (1831–1859) XVI, 7, 195, 196, 294, 299, 300, 301, 305, 306, 330, 332, 333, 336, 350, 369, 370, 409, 410, 411, 443
- Mašek (Maschek), Vincenc (1755–1831) 460
- Materna, Amalia gl. Friedrich Materna, Amalia
- Matič, Elisabeth (1896–?) 450
- Matić, Dragan 168
- Mattoni, Filippo Cesare Timeone (1848–1922) 110
- Maurer, Josef pl. 470
- Mayer, Georg 462
- Mayer, Karl (1753–1830) 69, 70
- Mayer, Wilhelm (1831–1891) 237
- Mayr, Johann Simon (1763–1845) 95
- Mayreder Obermayer, Rosa 241, 244
- Mechetti, Dunaj (založba) 440
- Méhul, Etienne Nicolas (1763–1817) 52
- Meissner, Moritz 430
- Menasci, Guido (1867–1925) 241, 247, 250, 266
- Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809–1847) 8, 12, 14, 20, 24, 102, 203, 207, 209, 308, 337, 409, 414, 435, 443, 455, 482, 485
- Mercina, Ivan (1851–1940) 104, 124
- Mestna godba (Banda civica), Gorica 122
- Mestna godba (Städtische Musik-Capelle), Maribor (ust. 1855) 76, 433
- Mestna godba, Ljubljana 188
- Mestna godba, Ptuj (ust. 1855) 415
- Mestna pevška šola (Civica scuola di canto), Trst 112
- Mestni dom, Ljubljana 168
- Mestni kazino (Casino civico), Gorica (1831–1837) 123
- Mestno strelišče (Bürgerliche Schießstätte), Ljubljana 158, 159, 160, 161, 163
- Meško, Franc Ksaver (1874–1964) 511
- Metliška mestna godba, Metlika 188
- Mettenleiter, Bernhard (1822–1901) 308
- Mettenleiter, Johann Georg (1812–1858) 308
- Metternich Winneburg zu Bellstein, Klemens knez pl. (1773–1859) 5, 147
- Meyerbeer (Liebmann Meyer Beer), Giacomo (Jakob) (1791–1864) 54, 60, 95, 172, 263, 284
- Micheaux gl. Mihevc
- Micheuz gl. Mihevc
- Michl, Josef (Josip) (1879–1959) 126, 130, 207, 208, 225, 227, 228, 342, 383, 415
- Mihevc (Micheuz, Mihevec, Michéuz, Miheuz, Micheaux), Jurij (Georg) (1805–1882) 6, 158, 159, 240, 243, 244, 248, 287, 406, 451, 468, 469
- Miklošič, Fran (1813–1891) 82, 85, 333, 346
- Miklošič, Janez (1823–1901) 76, 82, 305, 346
- Miksch gl. Mikš
- Mikš (Miksch), Josef (Joseph, Josip, Jožef) (1778–?) 220, 294, 406, 440, 459
- Milanollo, Maria (1832–1848) 6
- Milanollo, Teresa (1827–1904) 6
- Milčinski, Fran (1867–1932) 518
- Mildner, Moritz (1812–1865) 454
- Millöcker, Carl (1842–1899) 57
- Minchejmer (Münchheimer), Adam (1830–1904) 71
- Minoritski samostan, Piran 437, 438
- Mirk, Vasilij (1884–1962) 106, 107, 114, 359, 383, 416, 419, 420, 448, 450, 482–486, 504, 509, 510, 512
- Missia, nadškof Jakob (1897–1902) 128
- Modrinjak, Štefan (1774–1827) 323
- Mohorič, Fran (1866–1928) 243, 250, 262
- Molique, W. B. 456

- Moniuszko, Stanisław (1819–1872) 71
 Moos, Karl (1765–1799) 2, 5
 Moravec, Gustav (Avgust) Silvestr (1837–1916) 12, 19, 202, 226, 430, 455
 Moravec, Karel 457
 Morterra, Giulio 170
 Moscheles, Ignaz (1794–1870) 461, 468
 Mosel, Giovanni Felice 454
 Moser, Viktor Roman (Vitězslav) (1864–1939) 203, 204, 432, 455
 Moški vokalni kvartet Ilirija, Ljubljana 348
 Moški zbor (Männer Chor), Celje (ust. 1851) 77
 Moško pevsko društvo (Männergesangverein), Celje (ust. 1856) 77
 Moško pevsko društvo (Männergesangverein), Celovec (ust. 1847) 77, 336, 346
 Moško pevsko društvo (Männergesangverein), Trst (ust. 1856) 81, 101–102
 Mozart, Constanze (1762–1842) 10
 Mozart, Wolfgang Amadeus (1756–1791) 2, 10, 12, 15, 19, 33, 52, 98, 108, 109, 121, 157, 235, 263, 273, 284, 301, 307, 308, 403, 405, 407–409, 414, 415, 428, 432, 437, 438, 456, 464, 467, 469, 477
 Mrak, Gabrijela (1852–1928) 15
 Mugnone, Gaetano 118, 127, 129
 Muhr, Julius 18, 20
 Muhvić, Ivo 272
 Müller, August Eberhard (1767–1817) 197
 Müller, Wenzel (1759–1835) 53
 Müller, Wilhelm (ca. 1814) 197
 Müllner, Georg 69
 Münchheimer gl. Minchejmer
 Münchner Tonkünstler–Orchester gl. Orchester münchenskih glasbenih umetnikov
 Murat (roj. Bonaparte), kraljica Karolina (1782–1839) 108
 Murn Aleksandrov, Josip (1879–1901) 499, 500, 511
 Murnik, Rado (1870–1932) 518
 Musealverein für Krain gl. Muzejsko društvo za Kranjsko
 Museo teatrale Carlo Schmidl, Trst gl. Gledališki muzej Carlo Schmidl
 Musikschule an der k. u. k. Normal–Hauptschule, Ljubljana gl. Glasbena šola C.–kr. vzorčne glavne šole, Ljubljana
 Musikschule für Kärnten, Celovec gl. Koroška glasbena šola
 Musikschule, Ptuj gl. Glasbena šola, Ptuj
 Musikverein, Celje gl. Glasbeno društvo, Celje
 Musikverein, Gradec gl. Glasbeno društvo, Gradec
 Musikverein, Linz gl. Glasbeno društvo, Linz
 Musikverein, Maribor gl. Glasbeno društvo, Maribor
 Musikverein, Ptuj gl. Glasbeno društvo, Ptuj
 Musikverein, Znojmo gl. Glasbeno društvo, Znojmo
 Musorgski, Modest Petrovič (1839–1881) 95
 Muzejsko društvo za Kranjsko (Musealverein für Krain) XV
 Mysz Gmeiner, Lula gl. Gmeiner, Lula
N
 Nador Kálmán, Budimpešta (založba) 450
 Nagl, škof Franz Xaver (1855–1913) 110
 Nagode, Aleš 486
 Nardetti, Antonio (?–1859) 438
 Nardi, Domenico 121
 Narodna čitalnica, Celje (ust. 1863) 84–85, 207, 342, 415

- Narodna čitalnica, Kamnik 415, 416, 419
 Narodna čitalnica, Kobarid (ust. 1871) 137, 177
 Narodna čitalnica, Kranj 342, 357
 Narodna čitalnica, Ljubljana (ust. 1861) XVI, 33, 62, 68, 83, 87, 139, 140, 141, 168, 169, 172, 199, 222, 229, 337, 338, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 402, 411, 432, 436, 477
 Narodna čitalnica, Novo mesto 140, 182
 Narodna čitalnica, Ptuj (ust. 1863) 85, 206, 342, 356, 415
 Narodna slovanska čitalnica, Maribor (ust. 1861) 87, 206, 222, 225, 342, 346, 413
 Narodna tiskarna, Ljubljana 26
 Národní divadlo, Praga gl. Narodno gledališče, Praga
 Narodni dom, Celje, (zgr. 1897) 86, 88
 Narodni dom, Ljubljana 89, 178, 179, 180
 Narodni dom, Maribor 87
 Narodni dom, Novo mesto 167
 Narodni dom, Trst 105, 106, 107, 125, 177, 209
 Narodno gledališče (Národní divadlo), Praga 455, 463
 Narodno gledališče (Nemzeti Színház), Budimpešta 464
 Narodno–železničarsko društvo Sloga, Ljubljana 212
 Naval gl. Pogačnik Naval
 Nedbal, Oskar (1874–1930) 20, 22
 Nedvėd, Anton (Antonín) (1828–1896) XVI, 7, 10, 11, 12, 27, 30, 34, 41, 83, 195, 198, 199, 202, 222, 223, 228, 299, 307, 308, 314, 336, 337, 341, 343, 344, 354, 374, 394, 395, 396, 402, 409, 430, 475
 Neffat, Anton (1893–1950) 131
 Nelson, Horatio lord (1758–1805) 4
 Nemška akademija za glasbo in uprizoritevno umetnost (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst), Praga 222
 Nemško gledališče (Deutsches Theater), Praga 454
 Nemško nacionalno gledališče (Teutsches Nationaltheater), Dunaj 234
 Nemško telovadno društvo Sloga (Eintracht), Trst 104
 Nemzeti Színház, Budimpešta gl. Narodno gledališče, Budimpešta
 Nepozitek, Franz Seraphin 159, 470
 Neubauer, Henrik 258
 Neuendorf, Georgine gl. Januschowsky Neuendorf
 Neufeld, Eduard 69, 187
 Neukomm, Sigismund pl. (1778–1858) 428
 Neumann, Angelo 96
 Neumann, František (1874–1929) 71, 455
 Nicolai, Otto (1810–1849) 284
 Niembsch pl. Strehlenau, Nikolaus Franz gl. Lenau, Nicolaus
 Noll, Josip (1841–1902) 11, 63, 345
 Novak, Janez Krstnik (1765–1833) 3, 4
 Noverre, Jean Georges (1727–1810) 154, 156
 Novo gledališče (Teatro nuovo) = Veliko gledališče (Teatro grande) = Občinsko gledališče (Teatro Comunale) = Operno gledališče Giuseppe Verdi (Teatro lirico Giuseppe Verdi), Trst 94–97, 111
- O**
 Občinsko gledališče (Teatro Comunale), Trst gl. Novo gledališče
 Oberhofer, Ignaz 307

- Oberhoffer, Heinrich (1824–1885) 308
 Obermayer, Rosa gl. Mayreder Obermayer, Rosa
 Ocvirk, Ivan ml. (1883–1951) 484, 509
 Offenbach, Jacques (1819–1880) 51, 56
 Ogrizović, Milan (1877–1923) 242
 Ohm Januschowsky, Julius pl. (1851–1932) 55, 58, 89, 200, 203, 261
 Oltolina, Carl Andrea 454
 Ondriček, František (1857–1922) 12, 345
 Onslow, George (1784–1853) 456
 Operno gledališče Giuseppe Verdi (Teatro lirico Giuseppe Verdi), Trst gl. Novo gledališče
 Orchestra per Balli pubblici, Gorica gl. Orkester za javne plesse
 Orchestra triestina gl. Tržaški orkester
 Orel, Breda gl. Šček, Breda
 Orel, Rihard (1881–1966) 128
 Orglarska šola (Varhanická škola), Brno 222, 414, 463
 Orglarska šola, Celje (ust. 1899) 206
 Orglarska šola, Ljubljana (ust. 1877) 212, 226, 311, 312, 352, 463
 Orkester berlinskih glasbenih umetnikov (Berliner Tonkünstler–Orchester) 18, 102
 Orkester dunajskih glasbenih umetnikov (Wiener Tonkünstler–Orchester) 20, 22
 Orkester Münchenskih glasbenih umetnikov (Münchner Tonkünstler–Orchester) 21
 Orkester za javne plesse (Orchestra per Balli pubblici), Gorica 120
 Orkestralno društvo, Ljubljana (ust. 1919) 41
 Orkestralno društvo, Maribor (ust. 1910) 414
 Orželski, Stanislaw 67
 Osterc, Slavko (1895–1941) 279
 Oton Fischer, Ljubljana (založba) 480
 Ouředník, Jan (1877–1950) 67
- P**
 P. J. Tonger, Köln (založba) 444
 Padovec, Ivan (1800–1873) 330, 369
 Paganini, Nicolò (1782–1840) 6, 98, 438, 441, 465
 Pahor, Leopold (1863–1928) 180
 Pains, Carlo (1872–1937) 100, 109, 111, 112
 Paisiello, Giovanni (1740–1816) 52, 61, 116
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525?–1594) 100, 110, 301
 Palestrinov zbor (Coro Palestriniano), Trst 99
 Paradeiser, opat p. Marian (1747–1775) 437
 Parma, Viktor (1858–1924) 18, 33, 38, 64, 66, 107, 241, 242, 243, 247, 249, 250, 252, 255, 256, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 280, 284, 285, 355, 383, 415, 443, 444, 480, 481, 483, 484, 500, 501, 509
 Passy Cornet, Anton (1868–1934) 59
 Paulus, Rudolf 464
 Paumgarten, Karl gl. Huffnagl, Karl
 Pavčić, Josip (1870–1949) 12, 353, 354, 357–359, 382, 483, 509, 510, 512
 Pechani, Luise 160
 Pechani, Marie 160
 Pekovsko pevsko društvo Jadranska zarja, Trst (ust. 1884) 134
 Pelicon 104
 Pelikan gl. Brandl
 Pennarini (pravo ime Federler), Alois (1870–1927) 20

- Perc, Giuseppe 120
- Pergolesi, Giovanni Battista (1710–1736) 116
- Perner, Frieda 15
- Peršel, Josef 67
- Peršel, Marija 67
- Pertot, Avgust 130
- Pesjak, Helena (1849–1917) 345
- Pesjak, Luiza (1828–1898) 10, 240, 250, 256, 257, 261, 375
- Pesti Musikai Egyesület, gl. Glasbeno združenje, Pešta
- Peterlin, Radivoj (psev. Petruška) (1879–1938) 510
- Peters, Leipzig (založba) 115
- Petruška gl. Peterlin, Radivoj
- Pevski zbor Ilirija, Trst (ust. 1906) 134
- Pevsko bralno društvo, Opčine 134
- Pevsko društvo Adrija, Barkovlje 134
- Pevsko društvo Danica, Kontovel (ust. 1889) 134
- Pevsko društvo Hajdrih, Prosek (ust. 1887) 134, 506, 507
- Pevsko društvo Hlahol, Praga 80
- Pevsko društvo Ladja, Devin (ust. 1893) 134
- Pevsko društvo Lipa, Bazovica (ust. 1899) 134
- Pevsko društvo Lipa, Biljana 137
- Pevsko društvo Ljubljana (ust. 1892) 88, 89, 349, 353
- Pevsko društvo Primorec, Trebče (ust. 1901) 134
- Pevsko društvo Radost (Sängerbund Frohsinn), Linz 457
- Pevsko društvo Skala (od 1898 Pevsko društvo Slovan), Padriče (ust. 1875) 134
- Pevsko društvo Skala, Gropadi (ust. 1885) 134
- Pevsko društvo Skala, Sveti Križ (ust. 1890) 134
- Pevsko društvo Slavec, Gorica (ust. 1876) 88, 124, 308
- Pevsko društvo Slovan, Padriče gl. Pevsko društvo Skala, Padriče
- Pevsko društvo Slovanska straža, Gropadi (ust. 1907) 134
- Pevsko društvo Svoboda, Rocol 134
- Pevsko društvo Zarja, Brdo 357
- Pevsko društvo Zarja, Rojan 107, 134
- Pevsko društvo Zora, Sv. Ivan (Trst) 134
- Pevsko društvo Zvezda, Podlonjer (ust. 1899) 134
- Pevsko društvo Zvon (po 1896 = Pevsko in bralno društvo Zastava), Lonjer (ust. 1880) 134
- Pevsko društvo Zvonimir, Rocol (ust. 1903) 134
- Pevsko društvo, Ajdovščina (ust. 1889) 137
- Pevsko društvo, Bazovica (ust. 1870) 134
- Pevsko društvo, Prosek (ust. 1864) 134
- Pevsko društvo, Ricmanje (ust. 1882) 134
- Pevsko društvo, Sveti Križ (ust. 1878) 134
- Pevsko in bralno društvo Dom, Repen (ust. 1896) 134
- Pevsko in bralno društvo France Prešeren, Boljunec 134
- Pevsko in bralno društvo Slavec, Ricmanje (ust. 1886) 134
- Pevsko in bralno društvo Slovenec, Boršt (ust. 1900) 134
- Pevsko in bralno društvo Zastava, Lonjer gl. Pevsko društvo Zvon, Lonjer
- Pevsko in bralno društvo, Štandrež (ust. 1897) 137
- Pevsko in bralno društvo, Vipava 137
- Pevsko in glasbeno društvo Trst, Trst (ust. 1907) 106, 113, 137, 208

- Pevsko in glasbeno društvo, Gorica (ust. 1900) = Pevsko in glasbeno društvo v Gorici – podružnica ljubljanske Glasbene matice, Gorica 40, 125, 126, 130, 206, 207, 208, 225, 227, 415
- Pevsko in glasbeno društvo, podružnica Glasbene matice v Ljubljani, Trst = Glasbena matica, Trst, (ust. 1909) 40, 106, 114, 206, 208, 227, 416
- Pevsko in izobraževalno društvo, Vrtojba (ust. 1905) 137
- Pevsko omizje (Liedertafel), Ljubljana 83
- Pevsko omizje južne železnice (Südbahnliedertafel), Maribor (ust. 1865) 83
- Pevsko omizje v Celovcu (Liedertafel in Klagenfurt) 336
- Philharmonische Gesellschaft, Ljubljana gl. Filharmonična družba, Ljubljana
- Philharmonischer Verein, Maribor gl. Filharmonična družba, Maribor
- Pianecki, Ivan 455
- Piano, Ivan (1830–1880) 103
- Piccini, Niccolò (1728–1800) 61, 94
- Pij X., papež (1835–1914) 111, 128
- Pirjevec, Avgust 174
- Pirkmayr, Josip (1810–1873) 324
- Pirnat, Stanko (1859–1899) 356
- Pirz, Franz (?–1878) 127, 129
- Pixis, Johann Peter (1788–1874) 6, 454
- Plaidy, Luis (1810–1874) 461
- Plemiški kazino (Casino dei nobili), Gorica 120, 121, 123
- Plemiški kazino sv. Petra (Casino nobile San Pietro), Trst 97, 99, 407
- Pleyel, Ignaz Josef (Joseph) (1757–1831) 2, 97, 108, 403, 407, 408, 437
- Plzenska filharmonija (Plzeňská filharmonie), Plzen 455
- Podgornik, Lucilla gl. Tolomei Podgornik
- Podravski, Milivoj gl. Filipašič, Vilim
- Podreka, Peter (1822–1899) 177
- Poehm (Pöhm), p. Mavritius (Mavricij) (ok. 1745–1803) 437
- Pogačar, Janez Zlatoust (1811–1884) 307
- Pogačnik Naval, Fran (1865–1939) 12, 18, 33
- Pogačnik, Ivan (1855–1934) 313
- Pöhm gl. Poehm
- Pokorn, Danilo (1924–2003) 280
- Polani, Adelaide 121
- Polášek, Franz 463
- Polášek, Zikmund (Siegmond, Žiga) (1877–1933) 204, 208, 227, 448, 463, 509
- Polič, Mirko (1890–1951) 107, 134, 261, 276
- Politeama Rossetti, Trst gl. Večnamensko gledališče Rossetti
- Pollini (Pulini), Franc (Franz, Francesco) pl. (1763–1846) 451, 464, 468
- Pollini, Janez Krizostom baron pl. 464
- Pollini (roj. baronica pl. Posarelli), Marija Elizabeta 464
- Polzelli, Pietro 459
- Porzia, Ferdinand grof pl. 454
- Posch, Francesco 437
- Pössinger, Franz Alexander 454
- Potočnik, Blaž (1799–1872) XVI, 7, 302, 304, 326, 329, 369, 398
- Potpleschnigg, Heinrich (1847–1932) 18
- Poula, Josip 227
- Poznik, Radivoj (1850–1891) 387
- Praga, Filip 227
- Praprotnik, Andrej (1827–1895) 42, 307, 332
- Praprotnik, Klotilda 214
- Praški konzervatorij (Pražská konzervator) (ust. 1808) 22, 32, 83, 126, 199, 202, 203, 207, 208, 214, 219, 222, 226, 435, 454, 460, 463, 484, 486

- Praun, Sigmund pl. (1811–1830) 460
 Pražská konzervatoř gl. Praški konzervatorij
 Pregel, R. 432
 Prelesnik (por. Talich), Vida (1886–1976)
 32, 38, 214
 Prelog, Matija (1813–1872) 76
 Prelovec, Zorko (1887–1939) 506
 Premrl, Stanko (1880–1965) 38, 249, 314,
 359, 413, 419, 420, 448, 450, 485, 486,
 487, 504, 509, 515
 Preradović, Petar (1818–1872) 242
 Pressan, Valentino 129
 Prešeren, France (1800–1849) 10, 35, 163,
 330, 332, 333, 340, 341, 348, 368, 369,
 372, 374, 375, 377, 383, 499
 Pretko, Marjan gl. Pretnar, Janko
 Pretnar, Janko (psev. Marjan Pretko,
 1880–1951) 500
 Primic, Janez Nepomuk (1785–1823) 386
 Procházka, Jan Ludevít (1837–1888) 238
 Procházka, Josef (Josip, Jožef) (1874–
 1956) 203, 224, 226, 342, 344, 383,
 435, 448, 463, 482, 483, 485, 490, 498,
 501, 509
 Procházka, Karel 457
 Procházka, Václav 344
 Proske, Carl (1794–1861) 301, 307
 Prosti pevski klub, Nabrežina (ust. 1901)
 134
 Prozatímní divadlo, Praga gl. Začasno gle-
 dališče
 Prunk 104
 Prunk, Ljudmila (1878–1947) 500, 510
 Prvi avstrijski damski kvartet (Erstes
 österreichisches Damenquartett) 15
 Prvo slovensko pevsko društvo Lira, Ka-
 mnik (ust. 1883) 88, 188, 349
 Puccini, Giacomo (1858–1924) 56, 60, 65,
 95, 107, 119
 Püchler, Celestina 59
 Puff, Rudolf Gustav (1808–1865) 76
 Pugelj, Milan (psev. Roman Romanov,
 1883–1929) 274, 276
 Pugni, Cesare (1802–1870) 57
 Pulini gl. Pollini
 Puškin, Aleksander Sergejevič (1799–
 1837) 501
 Pyllemann, Agnes gl. Bricht
- Q**
 Quartetto triestino gl. Tržaški kvartet
- R**
 Raab, Guido pl. 8
 Radics, Peter pl. (1836–1912) 71, 319, 320,
 327, 335, 336, 341, 343, 488
 Rahmaninov, Sergej (1873–1943) 21
 Rakuša, Franc (1859–1905) 320, 323, 324
 Rampini, Domenico (1796–1816) 109
 Rampis, Pankraz (1813–1870) 308
 Randegger, Alberto (1832–1911) 101
 Rapé, Andrej (1872–1940) 506
 Rappoldi, Eduard (1831–1903) 8
 Ravnihar, Franc (1832–1904) 27, 41
 Ravnik, Janko (1891–1982) 32, 359, 383,
 435, 483, 486, 506, 509, 510–512
 Ravnikar Poženčan, Matevž (1802–1864)
 387
 Razinger, Anton (1851–1918) 205, 348
 Razkošny, Josef Richard 71
 Rebikov, Vladimir Ivanovič (1866–1920)
 71
 Rechfeld, Philipp Jacob (1797–po 1862)
 298, 340, 376
 Reduta, Ljubljana 4, 14, 33, 158–162, 163,
 164
 Reger, Max (1873–1916) 22
 Reiner, Fritz (1888–1963) 20

- Rejec, Ivan (psev. Ivanov, 1890–1952) 499
 Resman, Ivan (1848–1905) 499
 Reuling, Wilhelm (ca. 1830) 197
 Reyer, Carl (Karl) Ferdinand baron pl. (1800–1872) 112
 Reyer, Constantin baron pl. (1801–1875) 112
 Reznicek, Emil Nicolaus pl. (1860–1945) 237
 Rezunov, M. 67
 Ricci, Luigi (1837–1859) 109, 110, 112
 Richard Wagner–Theater, Trst gl. Gledališče Richarda Wagnerja
 Richter, Hans (1843–1916) 17, 98
 Ricordi, Milano (založba) 107, 115, 464
 Rieding, Oskar (1844–1916) 448, 449, 450, 464
 Rieff, Georg Joseph pl. (1771–1842) 438
 Ries, Ferdinand (1784–1838) 468
 Rihar, Gregor (1796–1863) XVI, XVIII, 294, 301, 302, 303, 304–308, 324, 326, 327, 330, 369
 Rijavec, Josip (1890–1959) 131, 214
 Rimski Korsakov, Nikolaj Andrejevič (1844–1908) 264
 Ripšl, Dragotin (1820–1887) 85, 88
 Ripšl, Nikolaj 85
 Rizmal, Franci 463
 Rogački, Bogoslav gl. Lendovšek, Mihael
 Rohm, Carl 454
 Roitz gl. Rojic
 Rojic (Roitz), dr. Anton (1872–1951) 20, 415, 450
 Rokodelsko bralno društvo, Tolmin 137
 Roland, Albonic 69
 Romanov, Roman gl. Pugelj, Milan
 Romberg, Andreas Jakob (1767–1821) 405
 Romberg, Bernhard Heinrich (1767–1841) 405
 Rörich, Dunaj (založba) 444
 Rosé Quartett gl. Kvartet Rosé
 Rose, Henriette Sophie gl. Eulenstein, Henriette Sophie
 Rosenberg Ružič, Vjekoslav (Alois) (1870–1954) 509
 Rosensteiner, Hans (1864–1911) 434, 457
 Rösler, Jan Josef 137
 Rossetti, Antonio (1750–1792) 2
 Rossini, Gioachino (1792–1868) 5, 52–54, 61, 95, 118, 119, 122, 157, 158, 248, 263, 284, 405, 414
 Rostov, A. M. 499
 Roš, Fran (1898–1976) 243, 247, 250, 276, 278
 Rota, Giuseppe (1859–1905) 109, 110, 112
 Royal Academy of Music gl. Kraljeva glasbena akademija, London
 Royal College of Music gl. Kraljevi glasbeni kolegij, London
 Rozman, Edvin 180, 181
 Rožanc, Mihael (1885–1971) 509
 Rožanski Kovačič, V. 243, 250
 Rubinstein, Anton (1829–1894) 98, 433, 435
 Rudež, Jožef (1757–1829) 386
 Rudmaš, Simon (1795–1858) 76
 Rupel, Karlo (1907–1968) 435, 436, 445
 Rustja, Peter 105
- S**
 Saint–Saëns, Camille (1835–1921) 22, 35, 65, 95
 Sakotnik gl. Zakotnik
 Salieri, Antonio (1750–1825) 52, 95, 116, 403
 Sancin (Župnek), Mirca (Mira) (1901–1970) 435

- Sancin, Dušan 453
 Sancin, Ivan Karlo (Ivo Karel) (1893–1974) 130, 131, 435, 445, 448
 Sancin, Lovro 178, 190
 Sängerbund Frohsinn, Linz gl. Pevsko društvo Radost
 Sarasate, Pablo de (1844–1908) 11, 20, 432
 Sarti, Giuseppe (1729–1802) 94
 Sattner, p. Hugolin (1851–1934) 33, 38, 201, 246, 247, 283, 293, 309, 314, 359, 360, 361, 383, 479, 506, 509, 514, 515, 517
 Sauer, Emil pl. (1862–1942) 15
 Savin, Risto (pravo ime Friderik Širca) (1859–1948) 64, 165, 241, 242, 243, 247, 250, 272–279, 281, 282, 284, 285, 356, 360, 378, 445, 446, 450, 483, 484, 495, 501, 514
 Saytz gl. Zajc
 Scaramelli, Alessandro (1779–1862) 98, 111, 121
 Scaramelli, Giuseppe (1761–1844) 97, 121, 131
 Scaramelli, Giuseppe Alessandro (1817–1876) 98
 Scarlatti, Alessandro (1660–1725) 308
 Schachenhofer, Ludwig pl. (1871–1941) 433, 443, 444, 456
 Schachenhofer, Michael 456
 Schachenhofer, Moriz Michael (1878–1909) 433, 456
 Schantl, Georg (Jurij) (1839–1875) 83, 236, 248, 286, 344, 411
 Schavel 462
 Schiedermayr, Johann Baptist (1779–1840) 294, 408
 Schiller, Friedrich (1759–1805) 8, 18, 234
 Schillerverein, Trst gl. Društvo Schiller, Trst
 Schinzl, J. 411
 Schlegel, Friedrich (1772–1829) 234
 Schlesinger, Martin (1754–1818) 460
 Schmid, Ildefons Wilhelm (1820–1870) 341
 Schmidburg, Elisa baronica pl. 488
 Schmidburg, Jožef Kamilo (Joseph Camilo) baron pl. (1779–1846) 182, 488
 Schmidburg, Louisa baronica pl. 475, 488
 Schmidl, Carlo (1859–1943) 114, 136
 Schmitt, Anton 441
 Schmitt, Wolfgang 442, 443, 454
 Schmölz, Francesco 131
 Schönner (družina) 83
 Schreiber, Johann (1801–1879) 127, 129
 Schreker, Franz (1878–1934) 283
 Schubert, Franz (1797–1828) 16, 36, 109, 157, 203, 321, 338, 373, 409, 414, 415, 433, 434, 456, 481, 485, 486
 Schubert, Franz. 406
 Schuller, Martin 159
 Schulz, Julius 69
 Schumann, Robert (1810–1856) 8, 11, 24, 109, 203, 209, 337, 409, 414, 477, 481, 482
 Schütt, Edourd (1856–1933) 280
 Schwab, Anton (1868–1938) 34, 243, 249, 357, 495, 506, 509
 Schwentner, Lavoslav (Leopold) (1865–1952) 492, 493, 507, 508, 516, 518
 Schwentner, Ljubljana (založba) 204, 280, 448, 480, 481, 496, 507, 517
 Schwerdt, Joseph (Giuseppe) 437
 Schwerdt, Leopold Ferdinand (1773–1854) 157, 213, 294, 326, 405, 420
 Scio, Franz pl. 146, 147, 175
 Scuola di canto ecclesiastico ed accademico, Trst gl. Šola cerkvenega in koncertnega petja, Trst

- Scuola di musica civica provinciale di Gorizia gl. Javna deželna glasbena šola v Gorici
- Scuola di musica e di canto, Gorica gl. Glasbena in pevška šola, Gorica
- Scuola pubblica di musica, Trst gl. Javna glasbena šola
- Sebeök, Charlotte pl. 20
- Sedej, nadškof Frančišek Borgia (1906–1931) 128
- Seghizzi, Augusto Cesare (1873–1933) 122, 128, 129, 137
- Seifert, Vilém (Vilim, Wilhelm, Viljem) (1872–1912) 227
- Sernec, Janko, st. (1834–1909) 76, 82
- Serwaczyński, Stanisław (1790–1859) 6
- Sessi, Maria Teresia (1796–po 1835) 6
- Shakespeare, William (1564–1616) 62
- Singer, Pietro 121
- Sinico, Francesco (1810–1865) 99, 100, 111, 112
- Sinico, Francesco Riccardo (1869–1949) 111
- Sinico, Giuseppe (1836–1907) 100, 101, 111
- Sivec, Jože (1930–2017) 264, 266
- Skala, Marija 67
- Slavík, Jan (tudi Ignatius, Janez) (1787–1842) 220
- Slavjansko bralno društvo, Gorica (1848–1850) 124
- Slavjansko delavsko podporno društvo, Trst 104, 106, 134, 175
- Slavjansko društvo, Trst (ust. 1848) 103, 170
- Slezak, Leo (1873–1946) 20
- Slomšek, Anton Martin (1800–1862) XVI–II, 76, 82, 300, 322, 323, 324, 326–328, 330, 332, 346, 369, 394, 499
- Slovenska čitalnica, Trst (ust. 1861) 81, 103, 106, 222, 225, 342, 345
- Slovansko pevsko društvo, Dunaj (ust. 1862) 79, 354, 357
- Slovansko pevsko društvo, Trst (ust. 1890) 106, 134
- Slovenska filharmonija, Ljubljana (ust. 1908) 20, 22, 33, 36, 90, 179, 205, 223, 227, 402, 412, 413
- Slovenska matica, Ljubljana (ust. 1864) 26, 80
- Slovensko delavsko pevsko društvo Slavec, Ljubljana (ust. 1884) 81, 88, 89, 168, 180, 349, 350
- Slovensko društvo, Ljubljana (ust. 1848) 7, 61, 79, 236, 283, 328, 329, 333, 340, 368, 408, 411
- Slovensko društvo, Novo mesto (ust. 1848) 77
- Slovensko glasbeno društvo Ljubljana, Ljubljana (ust. 1907) 349
- Slovensko gledališče v Trstu 107
- Slovensko narodno gledališče Opera in balet, Ljubljana 445
- Slovensko pevsko društvo, Dunaj (ust. 1859) 79, 333
- Slovensko pevsko društvo, Ptuj (ust. 1884) 85, 86, 87, 356
- Slovensko pevsko društvo, Trst 105, 345
- Slovensko telovadno društvo Južni sokol, Trst 106, 175
- Smareglia, Antonio (1854–1929) 101
- Smetana, Bedřich (1824–1884) 64, 71, 72, 107, 223, 235, 238, 239, 251, 256, 257, 263, 285, 413, 434, 455, 480, 485
- Šmiateňski, Emil (1845–1886) 12
- Smitter, Theodor 81, 102
- Smrekar, Borut 274
- Società degli amici filarmonici, Gorica

- gl. Društvo prijateljev filharmonikov, Gorica
- Società dei filarmonici, Trst gl. Društvo filharmonikov, Trst
- Società di ginnastica, Gorica gl. Gimnastično društvo, Gorica
- Società di ginnastica, scherma e canto, Gorica gl. Gimnastično, sabljaško in pevsko društvo, Gorica
- Società famigliare di musica e drammatica, Gorica gl. Družinsko glasbeno in dramatično društvo, Gorica
- Società filarmonica di Gorizia gl. Goriška filharmonična družba
- Società filarmonica di mutuo soccorso gl. Filharmonično društvo vzajemne pomoči, Trst
- Società filarmonico–drammatica goriziana gl. Goriško filharmonično–dramatično društvo
- Società filarmonico–drammatica, Trst gl. Filharmonično–dramatično društvo, Trst
- Società musicale, Trst gl. Glasbeno društvo, Trst
- Società triestina di ginnastica gl. Tržaško gimnastično društvo
- Société de Concerts des Instruments Anciens, Pariz gl. Društvo za izvajanje stare glasbe, Pariz
- Sokol (Sokoll, Sokal), Franc (Franz, Franciscus) (1779–1822) 195, 220, 341, 440, 459
- Spaček, Anton 228
- Splošno cecilijino društvo gl. Allgemeiner Cäcilien–Verein
- Splošno delavsko pevsko društvo, Trst (ust. 1902) 134
- Spohr, Luis (1784–1859) 98, 407, 438, 456
- Spontini, Gaspare (1774–1851) 52, 407
- Spreizer, Mitja 266
- Springer, Antonija gl. Gerstner, Antonija
- Srbsko narodno gledališče (Srpsko narodno pozorište), Beograd (ust. 1869) 335
- Srpsko narodno pozorište gl. Srbsko narodno gledališče
- Stabilimento tecnico–musicale, Trst gl. Tehnično–glasbeno podjetje, Trst
- Stadion grof pl. Warthausen, Franz (1806–1853) 112
- Städtische Musik–Capelle, Maribor gl. Mestna godba, Maribor
- Stamitz (tudi Stanic), Carl Philipp (tudi Karl) (1745–1801) 437
- Ständisches Theater, Gradec gl. Stanovsko gledališče, Gradec
- Ständisches Theater, Ljubljana gl. Stanovsko gledališče, Ljubljana
- Stanič, Valentin (1774–1847) 297, 323, 324
- Stanovsko gledališče (Ständisches Theater), Gradec 145, 460
- Stanovsko gledališče (Ständisches Theater), Ljubljana (ust. 1765) 6, 45, 46, 47, 48, 51–55, 58, 67, 69, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 194, 202, 218, 224, 283, 321, 341, 342, 346, 406, 440, 441, 443, 454, 460, 461, 469
- Stari kazino (Casino vecchio), Trst 99
- Stegnar, Feliks (Srečko) (1842–1915) 89, 350, 376, 411, 412
- Stelè, Francè (1855–1924) 126, 130, 387, 391
- Sterk, Andrej Marija gl. Šterk, Andrej Marija
- Steska, Viktor (1868–1946) 387
- Stewart pl. Sternegg, Fanny (ca. 1849–1856) 199

- Stiaral, Edvard 435
 Stocker, Leopold 282
 Stöckl, Anton (1850–1902) 83, 84, 240, 248, 251, 252, 262, 341, 344, 376, 446
 Strassoldo, Julij Jožef grof pl. (1771–1830) XIV
 Straus (tudi Strauss), Oskar Nathan (1870–1954) 57
 Strauß, Johann ml. (1825–1899) 56, 57, 102, 120, 172, 476
 Strauss, Richard (1864–1949) 17, 18, 56, 95, 98, 274, 413
 Streicher, Emil (1836–1916) 10
 Stritar, Josip (1836–1923) 177, 377, 513
 Südbahnliedertafel, Maribor gl. Pevsko omizje južne železnice
 Suppé, Franz pl. (1819–1895) 57, 120
 Svetek, Anton (1875–1919) 353, 359, 502
 Svetoivanski tamburaški orkester, Trst 105
 Svevo, Italo (1861–1928) 109
 Swert, Jules de (1843–1891) 11
- Š**
 Šantel, Saša (1883–1945) 198, 330, 450, 486, 494, 504, 509
 Šašelj, Ivan Feliks (1859–1944) 387
 Šček (por. Orel), Breda (1893–1968) 130
 Šef, Andraš 324
 Šenica, Franc 77
 Šentjakobska čitalnica, Trst 106, 107, 113, 208, 416
 Šentjurski kvartet, Šentjur 85, 346
 Šest, Osip (1893–1962) 261
 Šetwin, Wenzel 157
 Ševčík, Otakar (1852–1934) 113, 208, 435, 457, 463
 Ševčíkov kvartet 435, 457
 Šink 104
 Širca, Barbara 165, 166
 Širca, Friderik gl. Savin, Risto
 Širca, Josip 273, 446
 Širca, Olga 464
 Šivic, Pavel (1908–1995) 435
 Škerjanc, Lucijan Marija (1900–1973) 244, 248, 450, 485, 488
 Šlais (Šlajs), Jan (1893–1975) 435
 Šmarska godba 188
 Šmigovc, Viktor 509
 Šola cerkvenega in koncertnega petja (Scuola di canto ecclesiastico ed accademico), Trst 112
 Šonc, Viktor (1877–1964) 114, 208
 Šterk (Sterk), škof Andrej Marija (1827–1901) 110
 Štoka, Jaka 242
 Štolcer, Valentin (1841– po 1910) 314
 Štrekelj, Karl (1859–1912) 387, 388, 391
 Štritof, Niko (1890–1944) 214, 391
 Šubert, F. A. 288
 Šuler, Kristina (1866–1959) 510
 Šušteršič, Vilko (Vinko) 114, 463
 Švegić, Kerubin 242
 Švikaršič, Zdravko (1885–1986) 28, 506, 509
- T**
 Tabajo, Antonio 120
 Tagliapietra, Gino (1887–1954) 20
 Talich, Václav (1883–1961) 20, 21, 22, 223, 226, 227, 412, 413
 Talich, Vida gl. Prelesnik, Vida
 Tamburaško in pevsko društvo, Renče 137
 Tartini, Giuseppe 121, 127
 Taufer, Vito 261
 Tautscher, Marija gl. Lorber, Marija
 Tavčar, Ivan 94
 Teatro alla Scala, Milano gl. Gledališče Scala

- Teatro Bandeu gl. Gledališče Bandeu
 Teatro Comunale, Trst gl. Novo gledališče
 Teatro di Società, Gorica gl. Družbeno gledališče, Gorica
 Teatro Fenice, Trst gl. Gledališče Fenice
 Teatro Goldoni, Trst gl. Harmonija, Trst
 Teatro grande, Trst gl. Novo gledališče
 Teatro lirico Giuseppe Verdi, Trst gl. Novo gledališče
 Teatro Mauroner gl. Gledališče Mauroner
 Teatro Minerva, gl. Gledališče Minerva
 Teatro nuovo, Trst gl. Novo gledališče
 Teatro Verdi, Gorica, (1901) 119
 Tehnično–glasbeno podjetje (Stabilimento tecnico–musicale), Trst 115
 Telovadno društvo v Ljubljani (Turnverein), Ljubljana 339
 Telovadno društvo v Trstu (Turnverein), Trst 81
 Teplý (Caldo), Petr (Peter, Pietro) (1871–1964) 21, 22, 114, 208, 223, 225, 227, 416
 Terpinc (roj. Češko), Jožefina (Fina) 164, 165, 172, 173, 476
 Terpinc, Fidelis 165, 172, 476
 Terrabugio, Giuseppe (1842–1933) 110
 Tertnik gl. Trtnik
 Teutsches Nationaltheater, Dunaj gl. Nemško nacionalno gledališče, Dunaj
 Thalberg, Sigismund (1812–1871) 468
 Theater an der Wien, Dunaj gl. Gledališče ob reki Wien
 Theater in der Josefstadt, Dunaj gl. Josefstadtsko gledališče
 Théâtre Français gl. Francosko gledališče
 Ther, Philipp 239
 Thern, Louis (Lajos) (1848–1920) 21
 Thierry 463
 Thomas, Ambroise (1811–1896) 65
 Thomé, Franz (1807–1872) 69, 286
 Thomson, César (1857–1931) 98
 Thurn und Goldenstein, Kurz pl. (1807–1878) 336
 Till, Carl 406
 Tirindelli, Pier Adolfo (1858–1937) 118, 129
 Tischler, Maribor (založba) 445
 Titl, Anton Emil (1809–1882) 407, 411
 Titz, Anton Ferdinand (1742–1810) 454
 Toimić, Eugen 241
 Tolomei Podgornik, Lucilla (1854–1937) 14
 Toman (roj. Urbančič, Turnograjska), Josipina (1833–1854) 165, 332, 346, 369, 473, 474, 476
 Toman, Lovro (1827–1870) 79, 82, 165
 Tomášek, Vaclav Jan (1774–1850) 481
 Tomaževc (Tomažovic, Tomažovič, Tomaževič), Josip (1823–1851) 77, 79, 346
 Tomaževc, Simon 173
 Tomičič (Tomicich), Franc (Francesco) 108
 Toscanini, Arturo (1867–1957) 98
 Trajaček, Anton 179
 Traven, Janez (1781–1847) 297, 326
 Trdina, Janez (1830–1905) 326
 Trea, Pavla 130
 Tremmel, Anton (1775–1849) 75
 Trgovska šola, Ljubljana 169
 Trgovski dom, Gorica (ust. 1904) 125
 Trgovsko izobraževalno društvo, Trst 175
 Tribnik (Triebnigg), Gregor (Georg) (1831–1876) 77, 84, 314, 475, 477
 Triester Turn und deutscher Gesang–Verein gl. Tržaško telovadno in nemško pevsko društvo
 Trio Brandl (ust. 1929) 436
 Trost, Anton (1889–1973) 32, 36, 214
 Trost, Ivan (1891–?) 36, 463
 Trstenjak, Anton (1853–1917) 140, 245

- Trstenjak, Davorin (1817–1890) 255
 Trtnik (Tertnik), Jožef Karl (1866–1897) 15, 214, 345, 353
 Trušnovič, Rudolf (Aleksander) (1893–1954) 130
 Tržaška posojilnica in hranilnica, Trst 106
 Tržaška prosvetna zveza, Trst 134
 Tržaška veteranska godba, Trst 188
 Tržaški glasbeni konservatorij (Giuseppe Verdi) (Conservatorio musicale di Trieste [Giuseppe Verdi]), Trst (1904–1932) 107, 113
 Tržaški glasbeni licej (Liceo musicale di Trieste), Trst (ust. 1903) 113
 Tržaški kvartet (Quartetto triestino), Trst 99, 109
 Tržaški orkester (Orchestra triestina), Trst 99
 Tržaški učiteljski kvartet, Trst 104, 346
 Tržaško gimnastično društvo (Società triestina di ginnastica), Trst 100
 Tržaško izobraževalno društvo, Trst 175
 Tržaško telovadno in nemško pevsko društvo (Triester Turn und deutscher Gesang-Verein) (ust. 1848) 81, 101
 Tschirch, Wilhelm 8
 Tua, Teresina 121
 Tuma, Henrik (1858–1935) 125, 126, 130, 207
 Turek, Josef 129
 Turnograjska, Josipina gl. Toman, Josipina
 Turnverein, Ljubljana gl. Telovadno društvo v Ljubljani
 Turnverein, Trst gl. Telovadno društvo v Trstu
- U**
 Učiteljska tiskarna, Ljubljana (tiskarna) 508
 Učiteljski kvartet, Prosek 104
 Učiteljsko društvo za Trst in okolico, Trst 107
 Udl, Anton 465
 Ukmar, Vilko (1905–1991) 261
 Umek, Ivan 105, 144, 170–175, 178, 180
 Umetniško društvo (Circolo artistico), Trst 100
 Unione ginnastica goriziana gl. Goriška gimnastična zveza
 Università popolare, Trst gl. Ljudska univerza
 Univerzita Karlova, Praga gl. Karlova univerza
 Uradniški plesni klub Sloga, Ljubljana 180
 Urban 69
 Urban, Emanuel 430
 Urban, Rudolf 179
 Urbančič, Josipina gl. Toman, Josipina
 Urbas, Viljem 30
 Uršulinski samostan, Ljubljana 439, 454, 476
 Uršulinski samostan, Škofja Loka 145
- V**
 Vácha (Wacha), Friederich 179
 Vailati, Giovanni 121
 Valenta, Vojteh (1842–1891) 41, 83, 252, 344, 350
 Valentič, Anton (1845–1914) 103, 104
 Valvasor, Janez Vajkard baron pl. (1641–1693) 1
 Vaňhal, Jan Křtitel (1739–1813) 108, 137
 Vanini, Anton 69
 Varga, Julius 21, 22
 Varhanická škola, Brno gl. Orglarska šola, Brno
 Varjačić, Ljudevit 241
 Váška, Bohuslav 457

- Vašte, Avgust 114
 Vaucouleurs (družina) 23
 Vavken, Andrej (1838–1898) 305, 350, 376
 Večnamensko gledališče Rossetti (Politeama Rossetti), Trst 96, 105
 Vedral, Josef (Josip) (1872–1929) 204, 434, 448, 463, 500, 506, 509
 Veit, W. H. 454
 Veliko gledališče (Teatro grande), Trst gl. Novo gledališče
 Verdi, Giuseppe (1813–1901) 6, 33, 54, 55, 60–62, 65, 95, 96, 113, 115, 118, 119, 131, 201, 248, 251, 263, 266, 284
 Vereins-Kapelle, Ljubljana gl. Društvena godba, Ljubljana
 Vesel Koseski, Jovan (1798–1884) 103
 Vest, Maria pl. 376
 Viadana, Ludovico (1560–1627) 308
 Victoria, Tomas Luis de (1548–1611) 100, 308
 Vidic, Josip 391
 Vidmar, Josip (1895–1992) 261
 Viezzoli, Giuseppe 99
 Vigele, Ferdinand 307
 Viher, Milan (1919–2002) 435
 Vilhar (Wilcher), Miroslav (Friedrich) (1818–1871) 7, 165, 173, 236, 237, 240, 241, 244, 248, 331, 336, 370, 371, 377, 385, 395, 409, 411, 423, 435, 446, 473, 474, 475, 476, 477, 479
 Vilhar Kalski, Franjo Serafin (1852–1928) 10, 64, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 332, 377, 479
 Vitschitsch, Gregor 454
 Vodeb, Emil (1880–1921) 268
 Vodnik, Valentin (1758–1819) 4, 8, 31, 35, 238, 322, 349, 368, 386
 Vodopivec, Vinko (1878–1952) 128, 242, 249
 Vodovnik, Jurij (1791–1858) 323
 Vogrič, Hrabroslav (Andrej) Otmar (1873–1932) 106, 107, 137, 208, 241, 242, 249, 359
 Volarič, Hrabroslav (Andrej) (1863–1895) 137, 138, 348, 354, 355, 376, 479
 Volkmer, Leopold (1741–1816) 323
 Voříšek, Jan Hugo (1791–1825) 481
 Vorkapič gl. Brandl
 Vošnjak, Josip (1834–1911) 231
 Vovk, Vida gl. Jeraj, Vida
 Vrabl, Rudolf 391
 Vram, Arturo (1860–1938) 113
 Vraz, Stanko (1810–1851) 84, 244, 322, 387, 391
 Vremšak, Alojzij (1852–1904) 88
 Vremšak, Ciril (1900–1968) 88
 Vremšak, Samo (1930–2004) 88
 Vrhovec, Ivan (1853–1902) 161
 Vrhunc, Franja (1874–1944) 214
 Vučnik, Mihael 82
- W**
 Wacha gl. Vácha
 Wagner, Adolf (1844–1918) 14
 Wagner, Johann (ca. 1827) 198
 Wagner, Richard (1813–1883) 8, 11, 14, 15, 17, 20, 35, 55, 60, 65, 70, 95, 96, 119, 234, 235, 244, 248, 256, 257, 263, 264, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 282, 283, 284, 285, 409, 414
 Wagschal, Rosa (1884–?) 59
 Waidinger, Carl 52, 69
 Weber, Carl Maria pl. (1786–1826) 13, 53, 54, 203, 207, 209, 234, 235, 269, 284, 321, 414
 Weingarten, Paul (1886–1948) 20
 Weingartner, Felix (1863–1942) 237
 Weinwurm, Rudolf (1835–1911) 205

- Weiss Ostborn, Rudolf pl. (1876–1962) 21
- Weiss, Anna gl. Busoni, Anna
- Weiß, Franz 163
- Weis, Karel (1862–1944) 66, 71
- Weiss, Jernej 484
- Wertheimstein, Albert pl. 165
- Westen, Lotte 18
- Wettach, Heinrich 464
- Wiener Akademischer Gesangverein gl. Dunajsko akademsko pevsko društvo
- Wiener Konzertverein gl. Dunajsko koncertno društvo
- Wiener Männergesang-Verein gl. Dunajsko moško pevsko društvo
- Wiener Sängerknaben, Dunaj gl. Dunajski pojoči dečki, Dunaj
- Wiener Tonkünstler-Orchester gl. Orchester dunajskih glasbenih umetnikov
- Wilcher, Friedrich gl. Vilhar, Miroslav
- Wildensee gl. Fischer
- Wilhelm, Friedrich 454
- Wilhelm, Georg 69
- Wilhem, Guillaume Louis Bocquillon (1781–1842) 112
- Wilson, Thomas (1774–1854) 154
- Winkler, Andrej baron pl. (1825–1916) 11, 14
- Winzelburger, Johanna Christiana gl. Eulenstein, Johanna Christiana
- Witt, Franz Xaver (1834–1888) 307, 308, 309
- Wittgenstein, Paul (1887–1961) 22
- Wolf Ferrari, Ermanno (1876–1948) 65
- Wolf, Berthold 69
- Wolf, Hugo (1860–1903) XIV, XVI, 18, 109, 241, 243, 244, 415, 451
- Wranitzky, Paul (1756–1808) 403
- Wratislava, Paul 137
- Wratislava, Wenzel (?–ok. 1810) 121, 403, 408
- Wutscher, Johann Evangelist 441
- Z**
- Zaboli, Giuseppe 121
- Začasno gledališče (Prozatímní divadlo), Praga (ust. 1862) 238
- Zajc (Saytz), Ivan (Giovanni) pl. (1832–1914) 66, 71, 107, 245, 256, 495, 509
- Zakotnik (Sakotnik), p. Dizma (Jože) (1755–1793) 386
- Zanetti, Anton pl. 22
- Zappe, Karl (Carl) Caspar Anton (1837–1890) 202, 430, 454
- Zappe, Karl Joseph (1812–1871) 430, 454
- Zarli gl. Carli
- Zatler (družina) 166
- Zavod sv. Stanislava, Ljubljana (ust. 1905) 228
- Zdešar, Ivan 507
- Zellner, Leopold Alexander 14
- Zemlinsky, Alexander (1871–1942) 281, 283, 284
- Zepič, Ludvik (1887–1971) 509
- Ziherl, Franc 391
- Zika kvartet (ust. 1920) 435
- Zingarelli, Niccolò Antonio (1753–1837) 464
- Zingerle, Giacomo 112
- Zink, Giuseppe 129
- Zinni[ue], Franz Thaddäus (1760–1832) 460
- Zirkelbach 180
- Zöhrer, Josef (1841–1916) 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 202, 205, 413, 430, 432, 448, 449, 463, 464, 482, 483
- Zois baron pl. Edelstein, Žiga (Sigismund) (1747–1819) 321, 322
- Zois baronica pl. Edelstein (roj. grofica pl. Aichelburg), Serafina 165
- Zöllner, Johann Friedrich (1750–po 1811) 52, 69

- Zumsteeg (založba) 444
Züngl, Emanuel (1840–1894) 240, 250,
257, 260
Zupan, R. 484
Zupan, Vinko (1882–1915) 504, 519
Zuska, Otokar 227
Zveza furlanske mladine (Lega della
gioventù friulana), Gorica (ust. 1897)
124
Zveza pevskih zborov 90
Zveza slovenskih pevskih društev, Ljublja-
na (ust. 1897) 86, 89, 90
Zwonccek, F. A. 69
- Ž**
Žagar, Dragotin 42
Žebre, Alojzij 455
Žirovnik, Janko (1855–1946) 28, 348, 354,
356, 397, 506
Žirovnikov zbor, Šentvid pri Ljubljani
(Ljubljana) 356
Žunkovič, Davorin (1858–1940) 268, 281
Župančič, Oton (1878–1949) 357, 378,
382, 499, 500, 501, 518
Župnek gl. Sancin