

## GLASBA

### ODMEVI GLASBENE KLASIKE NA SLOVENSKEM

Pod tem naslovom je izdala DZS novo študijo rednega profesorja na Akademiji za glasbo dr. Dragotina Cvetka. Kakor pri obeh prejšnjih Cvetkovih publikacijah, pri študijah o Savinu in o Davorinu Jenku, gre torej tudi tu za izsledke, boljše, za prikaz glasbene dejavnosti v določenem obdobju naše slovenske glasbene preteklosti.

Ko govorimo o namenu in pomenu takega, v svojih pripravah gotovo ne preprostega dela, nam mora biti jasno, za kaj gre. Gre za osvetlitev obdobja, ki glasbenozgodovinsko sploh niso še raziskana ali le v neznamni meri. Gotovo lahko v drugih panogah kakor n. pr. v literaturi ali v slikarstvu pričakujemo še novih izsledkov, zlasti pa novih pogledov, deloma zaradi materiala, ki bi ga morebiti še mogli najti, deloma zaradi novih, zrejših stališč obdelovalcev teh področij. Toda osnovo, zlasti v zgodovini literature, imamo za dobo od 1800 dalje pač že precej trdno podano in dobro obdelano.

Drugače v glasbi. Že pri oceni Cvetkovega »Davorina Jenka« sem povedal, kako smo v muzikologiji v primeri z drugimi humanističnimi znanostmi zaostali. Naši muzikologi danes grade vse ali skoraj vse na novo. Dr. Josip Mantuani, najresnejši znanstvenik med prejšnjo, sedaj že prešlo generacijo, je ne glede na svojo metodo, ki je danes brez dvoma presežena z novimi prijemi, a jo seveda moramo v njeni temeljitosti spoštovati, imel na razpolago predvsem premalo materiala. Ali mu ta ni bil dostopen ali so ga pri raziskovanju ovirali drugi faktorji — tega ne moremo reči. Muzikologi pa se sedaj na njegove izsledke lahko le deloma opirajo. Ostalo, kar najdejo kot vire za raziskovanje dobe okrog 1800 in pozneje, ima že arhivni značaj, je torej domalega vse samo material, ki ga je treba čisto na novo obdelati.

S tega vidika moramo presojati tudi Cvetkovo knjigo, saj gre za delo, ki se loteva območja terra nova. V seminarju znanstvenega oddelka Akademije za glasbo so bile od obeh glavnih predavateljev, dr. Cvetka in prof. Vilka Ukmarja, že večkrat dane v obdelavo teme, ki so z zbiranjem materiala prav zanimivo osvetlile posamezne strani omenjenega časa. Seveda so bile to specialne naloge, na drugi strani pa le še vedno seminarske naloge, ki kljub možni znanstveni neoporečnosti ostajajo navadno na ožjem nivoju. Te naloge je Slovenska glasbena revija, kolikor so ji bile na razpolago, priobčevala (do sedaj tri ali štiri) in po svoje bodo že pripomogle, da se bo slika slovenskega glasbenega življenja v preteklih 200 letih sčasoma zjasnila in pojasnila.

Toda — ali rečemo prav, ko pravimo: slovenskega glasbenega življenja? Ali smo res bili kot *Slovenci* in ne kot *Ljubljančani* udeleženi pri tem življenju? Nedvomno so se v prvih desetletjih 19. stoletja, malo tudi že prej, kazale močnejše tendence kakor kdaj koli v minulih časih, da manifestiramo svojo nacionalno bit. Te težnje so bile manj politične kakor kulturne, predvsem literarne. Na politiko, ki bi ne bila vdana cesarski hiši in Avstriji, se takrat razen redkih genialnih umov, kakor je bil n. pr. Prešeren, sploh nikdo ni upal in tudi ni mogel misliti. Toda z vstajajočo dejavnostjo v literaturi je vstajala tudi nacionalna zavest. Koliko je bila dejavnost v glasbenem življenju adekvatna dejavnosti v literaturi? Nekaj je je bilo gotovo, saj tudi iz Cvetkove knjige vidimo

prvi, otroški in samozavestni ponos, ko prosvetljeni ljubljanski krog okrog Zoisa ugotovi, da je naš jezik dobro peven, »še bolj kakor nemški«, kar te vzpodbudnike najbolj veseli, in ga celo italijanski mojstri pohvalijo, da je »cantabilissimo«. Seveda pa je ta zavestna udeležba slovenskega duhá v glasbenem življenju pretežno literarno pomembna, važna namreč za literarna, ne pa toliko za glasbena vprašanja. Če je prosvetljeni krog nabiral naše »viže«, je bila to — zelo zgodnja — romantična poteza in jih, kolikor so zapisovali tudi napeve, lahko prištevamo med prve slovenske folkloriste. Umetna glasba pa je bila od tega, da bi živél slovenski živélj v njej neko zavestno življenje, precej oddaljena. Iz naslednjih razmotrivanj, v katerih si bomo skušali predočiti snov Cvetkove knjige, bo to razvidno.

## I.

Knjiga govori najprej o *usihanju baroka*. Ta je bil skoraj povsod v Evropi v začetku 18. stoletja še v polnem razcvetu, a je do srede stoletja izginil med novimi idejami in pojmovanji življenja. Nikjer ni to tako očitno kakor v glasbi, saj je edino Bachova mogočna osebnost držala pokonci stare baročne instrumentalne forme, tako violinsko sonato, povzeto še iz sonate da chiesa po italijanskem vzorcu, concerto grosso z njegovimi različki, instrumentalno suite in predvsem fugo. Saj se že pri Bachu kaže komaj opazno in spričo njegove nenavadne muzikalne potence seveda umetniško nič manj močno, vendar nedvoumno porajajoče se dejstvo: razkroj fuge.

Naravno je, da so delj časa ostale baročne poteze pri večini konservativno usmerjenih glasbenih centrov, kakor so bili cerkveni kori, kjer je barok tako cvetel, dvorne kapele posameznih aristokratskih mecenov in deloma tudi operni odri, ki so gojili baročno opero. Manjši konservativni centri, ki v slogu vedno capljajo za vodilnimi umetniki in za vodilnimi institucijami te ali one vrste, sò se kakor navadno šele počasi preorientirali v novo dobo. Vendar je bila Ljubljana tako močno povezana s sosednjo Italijo in odvisna od gostovanj italijanskih opernih družb, da so le-té kaj kmalu, po podatkih, ki jih Cvetko navaja kot zanesljive, že od leta 1757 dalje (verjetno pa tudi že prej) prikazovale Ljubljančanom dela novih smeri. Takratno seveda silno skromno glasbeno ustvarjalno udejstvovanje je pri nas deloma baročno (Jakob Zupan, *Te Deum*, opera Belin), deloma že v načinu galantnega sloga (Linhart, dve pesmi). O izvedbah izvemo, da so poleg gostovanj tujih gledaliških družb prirejali ljubljanski diletantje slovenske in nemške igrokaze, kjer so bile vmes gotovo tudi glasbene točke (pevske, prim. Francesco Pollini\*), razen tega pa vemo, da so glasbeni umetniki, o katerih viri ne povedo nič podrobnejšega, nastopali z »izbranim orkestrom«. Da je v Ljubljani obstajala godba meščanskega lovskega zbora, da smo imeli svoje piskače, deželne trobentače in mestne goslače, torej neko tedaj običajno glasbeno življenje ne glede na cerkveno glasbo, je stara stvar. Pri tem si ne smemo predstavljati ne preveč ne premalo. Namen, za katerega so te skupinice bile ustanovljene, so s svojim znanjem že izpolnjevale.

\* Francesco Pollini je danes že zdavnaj pozabljeni skladatelj klavirskih del, ki so bila svojčas znana in skoraj senzacionalna: eden od prvih, če ne prvi, je uporabljal tri sisteme v klavirskem stavku, kar je pozneje prevzel Liszt v svojih virtuoznih skladbah. Pollini je »most med starimi skladatelji do Liszta« (Georgii, *Klaviermusik*). Rojen je bil v Ljubljani 1765. »Sodeloval je pri slovenskih in nemških igrokazih kot pevec in igralec.« (Cvetko.)

Treba pa je bilo združenja, ki bi moglo zbrati krog sebe vse one, ki so kaj več vedeli in želeli imeti od glasbene umetnosti. O tem govori naslednje poglavje: *nastop klasike*.

To poglavje obravnava predvsem ustanovitev Filharmonične družbe l. 1794, ki je kot plod novih teženj začela iz nenačrtnih glasbenih prizadevanj voditi življenje k zaželenemu uspehu ter je oznanjala nove, klasicistične ideje. Cvetko navaja in komentira navedbe iz filharmoničnega arhiva, kolikor je ohranjen, oziroma iz komentarjev Radicsa in Keesbacherja, iz seznama skladb, ki jih je Filharmonična družba kupila, in iz časopisnih poročil, največ iz Laibacher Zeitung. Vprašanje, kolikšna je bila udeležba slovenskega življa v glasbenem življenju tedanje Ljubljane, dobi delno pojasnilo v sledečih navedbah oziroma razlagah:

*Zmotno bi bilo misliti, da se je morala Accademia Philharmonicorum\* zahvaliti za svoj razcvet italijanski, Filharmonična družba pa nemški kulturi... Filharmonična družba se je... morala nasloniti na dediščino preteklosti in to je zares storila, ne glede na vprašanje, kakšni in kateri nacionalni kulturi je slednja pripadala po današnji razlagi.*

Naslednja poglavja so posvečena najvažnejšemu slovenskemu skladatelju te dobe, *Janezu Krstniku Novaku*. Cvetko govori o njegovem življenju, njegovem delu in poziciji v Filharmonični družbi, o njegovih skladbah, predvsem seveda o edini, v prepisu ohranjeni partituri Novakovega dela: glasbi k Linhartovemu »Matičku«.

Nato nadaljuje pisatelj s poglavjem o *razvojnih vidikih* klasicistične miselnosti. Govori o *ovirah in nasprotjih*. Zlasti omenja pri tem ljubljansko Stanovsko gledališče, čigar delo izkazuje po Cvetkovih izsledkih »zelo neprehtano izbiro« in »ni prispevalo k prizadevanjem Filharmonične družbe in utrjevanju klasicistične miselnosti«.

Daljši odstavek posveča Cvetko razmeram v tedanjem cerkvenem petju, prinaša v faksimilu fragment ene od tistih bornih skladb cerkvenih skladateljev (Naboretovo »eno prav lejpu ino kunihntnu Peiflem«) ter končno ocenjuje linijo cerkvene glasbene prakse, ki tudi ni podpirala uveljavljanja glasbene klasike na Slovenskem.

Naslednji večji odstavek govori o *spodbudah*, ki so podpirale razvoj klasike. To je bil predvsem ustrezen orkester, za katerega se je Filharmonična družba prizadevala že od svoje ustanovitve. Okrog 1800 je po Cvetkovih navedbah že lahko računala z godbo meščanskega lovskega zbora, s preostalimi mestnimi godbeniki (piskači in cerkvenimi glasbeniki) in pa s tistimi instrumentalisti, ki jih je mogla pritegniti od vsakokratnih ansamblov gostujočih opernih družb, ki so gostovale v Ljubljani v smislu italijanske »stagione«. Ker orkestra ni bilo mogoče spraviti skupaj v neko trajno združenje, je jela Filharmonična družba misliti na ustanovitev primerne glasbene šole, ki naj bi ji vzgajala potrebne glasbenike. Javna glasbena šola v Ljubljani, ki je bila priključena normalki, pa bi ostala od te filharmonične ločena.

\* Ustanovitev Accademiae Philharmonicorum, ene od prvih v Evropi, je bila leta 1702, od tod tudi letnica na poslopju današnje Slovenske filharmonije. Ta družba, pretežno aristokratske socialne strukture, je gojila v 18. stoletju baročno glasbo, a je pozneje prenehala delovati. Iz Cvetkovih pojasnil je razvidno, da ne moremo nove Filharmonične družbe, ustanovljene 1794, smatrati za nadaljevanje stare Accademiae Philharmonicorum.

Naslednji del razmotriva *poustvarjalni polet*, t. j. reprodukcijo, in daje obširno dokumentacijo sporedov, skladateljev, ki so bili izvajani, in izvajalcev. Posebej smo pozorni na poglavje o *ustvarjanju*, kjer naletimo na imena kakor Jurij Mihevec, Jožef Beneš, Anton Höller, Jožef Mikš, L. Ferdinand Schmerdt, Gašpar Mašek in Valentin Klemenčič. Tudi soimenjaka slavnega Franza Schuberta, bančnega uradnika iz Graza, navaja Cvetko med skladatelji tedanje Ljubljane in pojasnjuje s tem, da ni imel dunajski Franz Schubert drugih stikov z Ljubljano kakor tega, da je svoj čas zaprosil za mesto učitelja na javni ljubljanski glasbeni šoli, pa mu je bila prošnja k sreči odbita.

Najzanimivejše in za bralca zelo poživljajoče je poglavje o *mojstrih dunajske klasike na Slovenskem*, se pravi o stikih, ki jih je naš živelj skušal navezati s temi velikimi skladatelji. V Ljubljani je l. 1820 koncertiral Wolfgang Amadeus Mozart mlajši, učenec Streicherja in Albrechtsbergerja. Bil je drugi sin velikega Mozarta in še dosti znan pianist, kot skladatelj pa čisto nepomemben. Filharmonična družba mu je ob tej priložnosti podelila častno članstvo, seveda je s tem počastila le njegovega velikega očeta.

Dva druga mojstra dunajske klasike, Haydn in Beethoven, sta pristala na to, da postaneta častna člana; Haydn leta 1800, Beethoven leta 1819.

Zadnje poglavje govori o *zatonu* klasicistične miselnosti pri nas, t. j. o novih tokovih, o premoči operne glasbe in o vplivu novega življenja na usmerjenost filharmoničnih koncertov, govori o propadanju glasbe v Ljubljani zlasti med leti 1830—1840, ki je imelo svoje posebne vzroke in ki ni bilo samo posledica preloma med glasbeno klasiko in nastopom romantike, temveč tudi nespretnega usmerjanja programske politike. Sicer pa so se »nove ideje v tem preходу dokončno utrdile in pokazale poleg negativnih tudi mnoge pozitivne strani«.

S kratko oceno in potrditvijo deleža, ki ga je slovensko ozemlje prispevalo k evropski glasbeni klasiki in ki ga Cvetko ocenjuje kot pozitivnega in koristnega v razvoju evropske, posebej pa slovenske glasbene zgodovine, se knjiga zaključuje.

## II.

Sedaj ko knjigo na kratko poznamo, pogledjmo, kaj nam pripoveduje in kakšne zaključke povzema iz navedenega gradiva. Tematika knjige je, kakor pisatelj sam pravi, omejena. Kajti želel je obdelati to razvojno razdobje, da bi bila iz njega razvidna duhovna podoba klasicistično usmerjene glasbene dejavnosti. Zato so — kot nam pojasni pisatelj v predgovoru — ostale ob strani vse biografske potankosti in mnogi ostali pojavi, ki jih zaznamuje glasbeno življenje tega časa na slovenskem ozemlju.

Gre torej za klasicistično dejavnost v Ljubljani, matici glasbenega življenja na Slovenskem. Pod tem si kdo ve kaj ne smemo predstavljati. Iz podatkov, ki jih je Cvetko nabral in navedel v svoji knjigi, pa je vendar razvidno, da to glasbeno življenje ni bilo kar tako. Gostovanja tujih opernih družb in tujih solistov, ki so imeli večkrat prav znano ime v tedanji glasbeni Evropi, so brez dvoma pomenila precejšnjo kvaliteto ter brusila okus občinstva. Človeku, ki pazljivo bere cele vrste odličnih podatkov s Cvetkovimi komentarji, se pač zdi pomembno, da je mala Ljubljana konec 18. stoletja zahtevala n. pr. od italijanskega opernega podjetnika Bartolinija štiri nove opere in še dve za rezervo, če bi katera od glavnih ne ugajala. Vprašujemo se, kakšne zahteve bi *danes* postavilo naše občinstvo, če bi taka družba hotela gostovati pri nas. Najbrž

ravno obratne: štiri stare opere, z grožnjo, da takoj odpovemo gostovanje, če bi se družba drznila pokazati kako novo delo. Situacija se je obrnila za sto osemdeset stopinj, in žal — ne samo zaradi tako usmerjenih zahtev poslušalcev.

Ali je bila sicer ta kvaliteta — v primeri z današnjo — res dobra? To je težko reči. Po sodbah in poročilih iz drugih dežel in mest moramo o tem dvomiti. Zlasti kar se tiče koncertne dejavnosti. Taki dvomi nas namreč obhajajo, ko čitamo o izvedbah Beethovnovih simfonij. Danes vemo, da se je stroga kvaliteta izvajanja izkristalizirala šele v 19. stoletju in da so bili njeni prvi pionirji romantiki: Mendelssohn, Liszt, Wagner, Bülow. Še sredi 19. stoletja so bili v Nemčiji koncerti pri pogrnjenih mizah. Slika, ki jo tako imenitno riše Romain Rolland v »Jean-Cristophu«, je zgodovinsko popolnoma točna. Pa tudi dunajske »akademije«, t. j. koncerti, kjer so se na primer izvajale prvič Beethovnovе simfonije in kjer zaradi boljše tradicije že tedaj k sreči ni bilo »pogrnjenih miz«, so bile kvalitetno večkrat slabe. Jasno je, da slaba in zanikrna izvedba ni naenkrat ponehala, kakor ni precizna in umetniško neoporečna naenkrat nastopila. Koncerti so se počasi zboljševali. Kakšni pa so bili, naj povedo tale poročila:

22. decembra 1808 je dal Beethoven v Teatru an der Wien muzikalično akademijo, kjer je — nesrečnež — natrpal v program sledeče skladbe: pastoralno simfonijo, Himno za zbor in soli, četrti klavirski koncert (z orkestrom), peto simfonijo, Sanctus za zbor in soli, fantazijo za klavir solo in znano fantazijo za zbor, orkester in klavir.

Recenzija: »Vzdržali smo v bridkem mrazu od pol sedmih do pol enajstih in potrdila se nam je izkušnja, da je tudi dobrega — še prej pa glasnega — prav lahko kmalu preveč. Ubogi Beethoven je pri organizaciji in pri izvedbi naletel na velika nasprotstva in le na slabo pomoč. Pevci in orkester so bili sestavljeni iz heterogenih elementov in niti niso mogli vseh skladb, ki so vse zelo težke, pri skušnjah docela predelati.« (Reichardt, Vertraute Briefe I, str. 254, Amsterdam 1810.)

Drugi primer, pričevanje dirigenta in violinista Ludvika Spohra z gostovanja v Benetkah leta 1816: »Orkester v Benetkah se sestoji z izjemo nekaterih pihalcev iz samih diletantov in izvaja največ simfonije nemških skladateljev. Na pravi študij teh del pa ni misliti. Človek je vesel, če jih odtolčejo, ne da bi se ustavili.« Nato pravi, kako so ga naprosili, da bi dirigiral drugo Beethovnovо simfonijo (D-dur) in nadaljuje: »Bili so navajeni čisto drugih tempov in niso vedeli, da obstajajo tudi nianse p in f igre, kajti vsi so delali, godli in piskali, kar so jim moči dale, tako da so me še celo noč ušesa od tega bolela.« (Ayto-biografija I, str. 296.)

Tudi, če je samo pol tega res, se upravičeno vprašamo, ali je bila Ljubljana izjema spričo Dunaja in Benetk. Dvomim.

Nikakor ne smemo posplošiti tu omenjenega slabega stanja v reprodukciji. Že barok je imel zlasti v virtuozih za cembalo in v orgelskih umetnikih odlične reproduktivce. Ti so imeli svoje tradicije še iz poznega 16. stoletja žive. Orkestralni aparati, ki so sedaj postajali vse večji in večji, pa so gotovo dolgo časa bolehalo zaradi heterogenosti, pa tudi zaradi nevednosti, kako naj se dela sploh izvajajo. Posamezne dvorne kapele ali operni orkestri v 18. stoletju so bili pač dobri, s tem lahko računamo. V malem mestu, kakor je bila Ljubljana, pa se je morala reproduktivna umetnost ansamblov šele postopoma razviti. Ne pozabimo, da je bila prava dirigentska dejavnost popolnoma neznana. Dirigenti so bili samo »Taktischläger« — t. j. udarjali so takt.

S tem pridržkom moramo pač presojeti Cvetkova poročila oziroma komentarje o reproductivnosti v tednji Ljubljani. Kaj pa kompozicija? V knjigi navedena dela mi seveda niso pri roki in zato ne govorim o njih. Verjamem Cvetku, ki pravi, da so ti skladatelji kompozicijo obvladali. V enem primeru pa sem se lahko sam prepričal o pravilnosti Cvetkovih trditev. Poslušal sem izvedbo nekaterih točk iz Novakovega Figara (Matička). Izvedbo je naročila radijska postaja v Ljubljani (dirigent Jakov Cipci z našimi solisti iz Opere). To delo je odlično in Cvetkova sodba o Novakovih kompozicijskih zmožnostih je točna.

Gre pa zato, ali je »prispevek slovenskega ozemlja k evropski klasiki« takšen, da o tem sploh lahko resno govorimo. Po reproductivni strani najbrž ne. Po kompozicijski plati — še manj. Z Novakom vred, ki je dober skladatelj, vsaj po tej njegovi partituri sodeč (drugih del ne poznamo) — pomeni delež našega tedanjega skladanja tako malo, da v evropskem merilu o tem ne moremo govoriti. Po čem torej? Kvečjemu po tem, da se je tu v Ljubljani sploh kaj glasbenega dogajalo, da so sploh bili koncerti s klasicistično usmerjenostjo in skladatelji, ki so v tem duhu skladali. To je kos življenja, ki smo ga lahko veseli takega, kakršno je bilo, in ki ga moramo — in to dobro — spoznati, analizirati, opredeliti, kakor je Cvetko tudi storil. Težko bi se pa strinjal z zaključnimi mislimi o deležu slovenskega ozemlja evropski klasiki, čeprav ga Cvetko omejuje z besedami: kolikor so mu (t. j. našemu ozemlju) dovoljevali razvojni pogoji.

V tem smislu razume namreč besedo »delež« vsak glasbenik, ki stoji sredi dela v svojem poklicu. Delež k neki dobi dajo pravzaprav samo ustvarjalci z daleč najvažnejšo panogo umetnosti: z ustvarjanjem, torej v glasbi s skladanjem. Priznati pa moramo, da je poleg tega v glasbenem življenju še nekaj strani, ki so seveda tudi važne in ki dajo šele vsestransko sliko. V to ne spada samo reproductivna umetnost, pač pa tudi vse druge relacije umetnosti do življenja. Tako je treba pošteno priznati, da ravno organizacijska plat, t. j. Filharmonična družba in njeni stiki s tedaj najvidnejšimi skladatelji evropskega glasbenega sveta za naše kraje res nekaj pomenijo. To je delež naših krajev, kjer smo tedaj živeli, pomešani v plasteh izobražencev z nemškimi življenji.

Ali je za nas Slovence ta delež važen? Seveda je. Kot najmočnejše središče je bila Ljubljana nekako osrednja točka slovenskega življenja, čeprav so bili znatni deli naroda tedaj upravno ločeni. Cvetko morda nekoliko preveč določno omenja Ljubljano kot matico slovenskega glasbenega življenja. Vendar — pustimo to tako, kakor nam Cvetko prikazuje. V kolikšni meri pa je bilo to glasbeno življenje slovensko? V marsikaterem pogledu. Najboljši primer je kompozicija J. K. Novaka. Ta je vendar komponirana od Slovenca na slovenski tekst za slovenske poslušalce. Tu ne more biti ugovora. Cvetko domneva, da je Novak komponiral to glasbo okrog leta 1790, torej štiri leta pred ustanovitvijo Filharmonične družbe. Ta ga je potem kot dobrega glasbenika pritegnila k svojemu delovanju. Toda Novakovo kompozicijsko delo (Matiček) izhaja iz zvez s Zoisovim krogom. Ta je že bil toliko prebujen, da se je zavedal svoje »kranjščine«, čeprav je n. pr. Linhart komponiral tisti dve svoji pesmi na nemški tekst. Zoisov krog sicer ni bil nosilec slovenske nacionalne misli, Filharmonična družba pa nemško usmerjena. Cvetko večkrat poudarja, da je bilo poslušalstvo koncertov Filharmonične družbe glasbeno dokaj izobražena celota. Med člane se je prištevala »družbena elita ljubljanskega plemstva, meščanstva, duhovščine in vojaštva«, med njo tudi Zois, Vodnik, Potočnik, Rihar, Čop. Gre torej res za

izrazito nenacionalno društvo, ki je imelo zgolj kulturni namen in pomen. V tem pa je tudi že odgovor na vprašanje, koliko je delež Filharmonične družbe važen za Slovence: toliko, kolikor so Slovenci sodelovali, kolikor je tudi slovenskemu poslušalstvu nudila kulturne prireditve.

Ta delež nam torej po vsej pravici gre in mi ga moramo kot našega zabeležiti in o njem razpravljati ne glede na to, da nekateri deli slovenskega ozemlja pri tem niso bili udeleženi in da se to delovanje sploh ni smatralo za slovensko. Saj to je razvidno tudi iz stavka, ko pravi Cvetko, da med filharmoničnimi člani slovenskega in nemškega narodnostnega porekla ni bilo ne razlik ne prepadov ne sporov. Uvrstitev tega delovanja k naši glasbeni kulturi je torej pravilna, ker se je dogajalo, prvič, na naših tleh, drugič, s sodelovanjem naših ljudi, in tretjič, z namenom, našim ljudem nuditi glasbeno kulturo. Toda ne da se tajiti, da je imela Ljubljana tudi nemško prebivalstvo, zlasti pa prebivalstvo, ki se je k nemški kulturi priznavalo. Kako močan je bil delež tega prebivalstva pri delovanju Filharmonične družbe, je razvidno iz Cvetkove knjige na vsak korak. Nemški občevalni jezik, splošen nagib k tedaj tako velikanski nemški glasbeni kulturi, ravno v času klasicizma še bolj kakor k italijanski, poudarjanje velikih skladateljev Haydna in Beethovna, častnih članov, s katerimi so občevali v njim običajnem jeziku — vse to ni kar tako, da bi smeli v vrednotenju celotnega dela Filharmonične družbe na to pozabljati. Kajti prej so oni poudarjali svoje nemštvo, preden so začeli Slovenci dvigati glave. To je bila samozavest, ki je bila ob tedanji mogočni Avstriji z nemškim uradnim jezikom in z rastočo nemško nacionalno zavestjo, zlasti po Napoleonovih vojnah, čisto razumljiva. Kako nam je postala nevarna, vemo. Čas ljubljanske klasike, t. j. odmevov evropske glasbene klasike, je bil ravno na prevagi. Da je v Filharmonični družbi potekalo življenje in delo takrat še brez nacionalnih trenj, je tudi zasluga njene široke strukture glede sprejema članov. Nedvomno pa je imelo korist od njenega delovanja vse mesto, kolikor se je glasbenega življenja na pobudo Filharmonične družbe udeleževalo, brez razlike, ali so bili poslušalci, izvajalci in skladatelji Slovenci ali Nemci ali Italijani. Bili so res samo Ljubljančani, a Ljubljana velja kot slovensko mesto od nekdaj. Odločilno je pri tem zlasti to, da tečejo novi sokovi v mesto iz neposredne okolice. Tudi če jih mesto absorbira in predelava po svoje, morda pokvari, morda izboljša, ostane njihovo poreklo isto in mesto je na ta dotok navezано kakor na nekaj življenjsko eminentnega.

Nekaj pa je treba le reči. Ta glasbena kultura ima s poznejšim časom kaj malo stika. Neke kontinuitete kulturne rasti ni bilo. Ne samo zaradi začasnega upadanja okusa n. pr. v letih 1830—1840, temveč zaradi nastopa Slovencev, ki so začeli graditi v svojem krogu. Ko je Filharmonična družba zaradi trenj med našim in nemškim elementom izgubljala pomen, ko je tam nemški element prevladal in hkrati — ob našem svežem, manj izbrušenem, a življenjsko močnejšem življu — usahnil, ni slovenska glasbena kultura prevzela od prejšnjih filharmoničnih dosežkov skoraj ničesar. Treba je bilo vse zgraditi na novo, šolstvo, pevski zbor, koncertno dejavnost, orkester, reproduktivno umetnost in zlasti glavno, odločilno stvar v glasbeni kulturi: kompozicijo. Prav v današnji čas segajo borbe za vse to in nič nam ne pomaga takratna klasicistična doba ljubljanskega mesta. Nikjer ni bolj jasno vidno, da se kultura naroda gradi iz narodnostne zavesti. Pomembno je, da je kljub vsemu začetništvu, ki ga kaže naše glasbeno življenje v drugi polovici 19. stoletja, kljub vsem otroškim boleznim, ki jih je prebolevalo in kljub včasih res zelo slabi kvaliteti (kar

pomislimo na »skladbe« naših prvih skladateljev Fleišmana, Miroslava Vilharja) bilo vendarle samo na naši strani življenje, medtem ko je bil nemški krog kakor odrezan od tal, obsojen na usihanje in smrt. Tako se je tudi zgodilo. Spominjam se še ponosa, s katerim je stari Matej Hubad in z njim marsikateri njegov vrstnik govoril o Filharmonični družbi, o Beethovnu, ki je bil njen častni član. In vendar, vse to je za nas danes prej kuriozum kot pa naša prava glasbena zgodovina, ki bi s svojimi vplivi segala v naš čas. Zgodilo se je vse to v našem mestu, a nekako ob našem pravem življenju. Tudi pojavi, kakor je Novak, ostanejo pri vsej kvaliteti — si licet componere — tako kakor Jakob Petelin-Gallus posamezniki, na katere smo ponosni, a so osamljeni in brez organične zveze z nami.

### III.

Poglejmo natančneje še eno poglavje, ki je za klasično obdobje glasbe v Ljubljani prava herojska stran, poglavje o Haydnu in Beethovnu. Ko je Haydna Filharmonična družba naprosila, če soglaša, da ga imenujejo za častnega člana, je v to rad privolil. To dejstvo pa ni kar tako. Kaže, da je Filharmonična družba morala imeti ne samo dobrega priprošnjika in zagovornika svojih želja, temveč da je vendarle morala biti v Avstriji po svojem delovanju znana, morda tudi zaradi stare *Accademiae Philharmonicorum*. Haydn je bil slavljen skladatelj — tako slavljen kakor le kdo v tisti dobi. Ne samo da je hotel — tudi *moral* je paziti, kaj se z njegovim imenom godi. Zato lahko z gotovostjo menimo, da je ali Filharmonično družbo poznal ali pa si o njej priskrbel zanesljive informacije. Žal iz Cvetkove knjige premalo zvemo o usodi Haydnove maše v c-duru, ki jo je ob svojem imenovanju za častnega člana daroval Filharmonični družbi.\* Po Schmidtovem pismu, ki ga Cvetko v celoti navaja v originalu, je bila partitura samo prepis, ker Schmidt pravi, da je plačal »12 fl für die Copiatur«. Kako da poznejši odborniki Filharmonije niso imeli nobenega čuta za zgodovinske dragocenosti filharmoničnega arhiva, nam je danes nerazumljivo prav tako kakor postopek naših ljudi ob koncu prve svetovne vojne.

Zanimivejši in tudi pomembnejši je slučaj z Beethovnom. Deloma zaradi tistega znanega Beethovnovega pisma, ki je doživelo tako značilno usodo, deloma zaradi partiture pastoralne simfonije. Ves problem tudi sedaj še ni dokončno prikazan, niti niso izčrpane vse domnevne možnosti. Nobenega dokaza namreč ni, da bi partitura šeste simfonije, ki je danes v Ljubljani, ne bila res poslana od Beethovna, čeprav samo kot prepis. Cvetko to, kakor je razvideti iz njegove knjige, zavrača, in sicer tako odločno, da samo mimogrede omeni, kako so ugibali tisti, ki so navajali šesto simfonijo za neobjavljeno skladbo, katero je Beethoven obljubil poslati ljubljanski Filharmonični družbi. Seveda je mogoče, da je na to sploh pozabil. Vendar na nekaj je treba opozoriti: mnenje, da »prav gotovo ne gre v tem primeru za Pastoralno simfonijo«, češ da je bila ta natisnjena že 1809. leta, ni tako trdno. Natisnjena je namreč res bila, toda samo v orkestralnih glasovih, kakor je bil tedaj običaj. Partitura je bila tiskana šele leta 1826. Tu bi torej že bila neka točka, ki bi se jo splačalo premisliti. Saj je prav partitura šeste simfonije tista, ki je sporna. Da je to stvar specialnega študija, je gotovo. Naloga je po obsegu zelo majhna, pa silno težka. Verjamem, da se je ne bo zlepa kdo lotil, ker bi bila potrebna dolgotrajna iskanja za razmeroma majhen rezultat.

\* Po izjavi L. Zepiča, vodje glasbenega oddelka v NUK se nahaja tam material brez partiture.



Zanimive so navedbe v Cvetkovi knjigi o izvedbah Beethovnovih simfonij. Majhno študijo o tem je kot seminarsko nalogo napisala Mirjana Turelova in jo priobčila v Slovenski glasbeni reviji. Zelo zanimive so ljubljanske izvedbe teh del v primeri z drugimi izvedbami v Evropi, kolikor so znane — ne da bi se seveda mogli spuščati v vprašanje kvalitete teh izvedb.

Iz rekonstrukcije izvedb Beethovnovih del v Ljubljani, s primerjavo prvih izvedb, ki so bile na Dunaju, kar je Turelova prikazala v tabeli in jo dala uredništvu Slovenske glasbene revije v objavo (ta tabela sedaj še ni objavljena), se pokaže naslednja zanimiva slika (podatki o znanih prvih izvedbah v drugih krajih so pridani od avtorja tega članka).

1. simfonija: Dunaj (prva izvedba) 1800 — Leipzig 1801 — Kopenhagen 1805 — Paris 1807 — Schaffhausen 1811 — Milano 1815 — *Ljubljana 1816* (a verjetno prej, že 1811) — Bruxelles 1822 — Leningrad 1851 — New-York 1854 — Moskva 1865 — Madrid 1864 — Barcelona 1878.

2. simfonija: Dunaj (prva izvedba) 1805 — Leipzig 1804 — Paris 1807 — *Ljubljana 1816* (mogoče že 1811) — Benetke 1816 — Leningrad 1854 — New-York 1845 — Budapest 1854 — Bruxelles 1859 — Madrid 1878.

6. simfonija: Dunaj (prva izvedba) 1808 — Leipzig 1809 — München 1811 — Milano 1815 — Kopenhagen 1814 — *Ljubljana 1818* — Bruxelles 1828 — Paris 1829 — Leningrad 1835 — New-York 1846 — Budapest 1854 — Rim 1877 — Madrid 1878.

Ta redosled seveda ni popoln, ker nam manjka literatura o drugih izvedbah. Vendar je značilen za Ljubljano spričo precej poznih izvedb teh simfonij v drugih, večjih in pomembnejših centrih. Treba je še pripomniti, da je nekaj sporedov ljubljanskih filharmoničnih koncertov (leta 1811 in štirikrat leta 1817), za katere ni mogoče ugotoviti, katere Beethovnovе simfonije so bile takrat izvajane. Ljubljana se torej, kakor je razvidno iz priobčene primerjave, prav častno postavlja ob druga evropska mesta. To zopet govori za Cvetkovo mnenje o važnosti klasicističnega obdobja v našem okolju.

Ostane nam še zadnje vprašanje: vrednost Cvetkove knjige, glede na vse, kar je bilo do sedaj povedanega. Mislim, da vse opazke, kakor tudi glavni pomislek proti zaključnim pisateljevim izvajanjem še dolgo ne odtehtajo pozitivne strani knjige. Ta je v tem, da nam je Cvetko dobo, ki je nismo poznali in ki smo o njej vedeli le nekaj malega iz člankov, raztresenih po revijah in časopisih, nekaj pa iz pripovedovanja, dobo, ki je vendar bila pomembna in zaradi zvez z Dunajem po svoje slavna, sedaj s stvarnimi podatki in komentarji prikazal tako, kakršna je bila. Marsikatero mnenje ali predstavo o tem času moramo popraviti, marsikaj, da, večina je za nas novega, zlasti premnoge stvarne zgodovinske nadrobnosti, marsikaj nam je znova potrjeno, nekaj tudi na novo ali drugače prikazano, kakor smo bili do sedaj vajeni. Knjiga o odmevih glasbene klasike na Slovenskem nam odpira poglede v nekaj desetletij ljubljanskega življenja, ki je tako zelo samosvoje, tako posebno po značaju zaradi čudne pomešanosti slovenskega življa s tujimi kulturami. Morda knjiga v posameznostih ne bo obstala, morda nam bodo novi izsledki in novo gradivo narekovali drugačne poglede, drugačne sklepe ali drugačen odnos do tistega časa. Toda osnovni pomen Cvetkovega dela za študij slovenske glasbene zgodovine je ne glede na vse to velik in bo knjiga kmalu nepogrešljiva, ker izpolnjuje vrzel, za katero smo končno vendar dobili dobro znanstveno osvetlitev.

Marjan Lipovšek