

## MOZART IN SLOVENCİ

Dragotin Cvetko

Na Slovenskem se je glasbeno življenje v drugi polovici 18. stoletja še pretežno usmerjalo v barok. Na odru ljubljanskega Stanovskega gledališča so italijanski operisti uprizarjali dela italijanskih baročnih mojstrov in ista stilna smer je vodila tudi koncertno reprodukcijo, kolikor se je le-ta razvijala potem, ko je zamrla Academia Philoharmonicorum. Viri so sicer za to razdobje skopi, zlasti kolikor gre za koncertno življenje. Vendar so tolikšni, da potrjujejo gornjo misel o stilni usmeritvi. V barok se je obrnilo tudi ustvarjanje domačih skladateljev, med njimi avtorja prve slovenske opere, Jakoba Zupana.

Kljub baročni tradiciji, ki je podobno kot drugod tudi pri nas še vedno oklepala glasbeno produkcijo in reprodukcijo, se pod konec prosvetljenega stoletja tudi na Slovenskem odrazijo nove stilne težnje. Glasbena klasika je v zahodni Evropi že nekaj desetletij uspešno izpodrivala barok in rokoko, ki sta bila v novo nastajajočem družbenem vzdušju vedno manj aktualna. Sedaj je začela brsteti tudi pri Slovencih. Prvi jo je v domači glasbeni tvornosti uveljavil Janez Krstnik Novak, ki je svojega »Figara«, glasbo k Linhartovemu »Matičku«, stilno oblikoval v Mozartovem duhu. Podatki pravijo, da je bilo to nekje v 1790. letu, ko je bila v dunajskem Burgtheatru prvič izvedena Mozartova opera »Così fan tutte«, v kateri se je mojster odrekel običajnemu tipu opere buffe in v njo vložil tiste individualne bistvenosti, ki označujejo zaključno razvojno podobo njegove operne tvornosti.

Preko Novakovega »Figara« se je slovenska glasba konkretno srečala z Mozartom, ki je takrat, v 1790. letu, že dopolnjeval svoje življenje in je z izjemo oper »La clemenza di Tito« in »Čarobna piščal« ter »Requiem«, ki pa ga ni utegnil dokončati in je to storil njegov učenec Franz Xaver Süssmayr, ustvaril malone ves svoj opus. Če bi bilo to prvo srečanje z Mozartom, bi bilo za Slovence kaj kasno. Pa gotovo ni bilo. Slava »čudežnega otroka« se je širila po Evropi že od 1762. leta dalje. Takrat se je šestletni Wolfgang Amadeus prvič odpravil

na svojo umetniško pot z očetom Leopoldom, ki mu je posredoval vpogled v italijansko in francosko glasbeno tradicijo in zlasti stik z Johannom Christianom Bachom, čigar tvornost ga je zaradi svojevrstnega druženja gracioznosti in čustvenosti še posebej privlačila. Odtelej je mali koncertant s svojo nadarjenostjo in izvajalno dovršenostjo lep čas presenečal evropske dvore in poslušalce v koncertnih dvorinah povsod, kjerkoli je nastopal. Iz »čudežnega otroka« se je kmalu razvil mnogo obetajoč skladatelj. Dvanajst let star je v svoji operi »La finta semplice« že pokazal moč svojega ustvarjalnega duha. Ta je rasla čedalje bolj in se razodevala v premnogih operah, simfonijah, serenadah, koncertih, divertimentih, kamor koli je segel s svojo res čudežno roko. Kljub nasprotnikom so njegova dela, med njimi »Beg iz Seraja«, s katerim je začel najpomembnejše razdobje svojega opernega ustvarjanja, »Le nozze di Figaro«, »Don Giovanni«, simfoniji v c-duru in g-molu in drugi sadovi njegove neizčrpne ustvarjalnosti, vzbujala priznanje in občudovanje.

Ob tolikšni popularnosti se ne zdi prav nič verjetno, da bi se Ljubljana seznanila z Mozartom šele okrog 1790. leta. Predvsem ga je moral Novak precej prej temeljito poznati, sicer ne bi mogel ne znal napisati »Figara« v tako izvrstnem mozartovskem stilu, kot ga je. Odkod ga je poznal, kje se je seznanil z njegovo glasbo, na to pač dokumentirano ni mogoče odgovoriti, ker v ta namen manjkajo viri. Morda je slišal njegova dela na Dunaju, če je imel priliko. Ali pa ga je z njimi seznanil češki skladatelj F. B. Dušek? Ta je prišel v Ljubljano 1790. leta in je najbrž do takrat slišal v Pragi katero Mozartovih oper. Tam so že 1783. leta slišali »Beg iz Seraja«, naravnost entuziastično pa so 1786. leta sprejeli »Figarovo svatbo«. Pristrčni in neposredni odnos, ki ga je imela češka prestolnica do Mozartove glasbe, je mojstra prevzel toliko bolj, ker ga je Dunaj, ki mu je bil po rodnem Salzburgu tako rekoč druga domovina in mu je Mozart posvetil večino najboljših ustvarjalnih let, sprejemal razmeroma hladno, v najboljšem primeru mlačno. Zato seveda ni čudno, da mu je Praga prirasla k srcu. V znameniti vili Bertramki pri Pragi se je po takih spodbudah rodil »Don Giovanni«, v katerem je Mozart poglobil romansko komiko s tisto individualno tipiko, ki se je v njegovih nadaljnjih operah še bolj razrasla. Ob krstu 1787. leta je »Don Giovanni« v Pragi triumfalno uspel in poslej je bil Mozart bolj praški kot dunajski. Na Češkem je imel vrsto velikih prijateljev, med katerimi so bili tudi Vincenc Mašek, oče pri Slovencih naturaliziranega Gašparja Maška, Jan Antonín Koželuh in František Dušek. Slednji ni isti kot že prej omenjeni in mnogo mlajši F. B. Dušek. Pri Čehih se je Mozart torej trdno zasidral

in bil toliko njihov, da ga je tudi naš Dušek moral poznati, če že ne osebno, pa vsaj po skladbah.

Dušek pa ni mogel biti ne edini in ne prvi, ki je seznanil Novaka z Mozartom. Novak se je moral v Mozartovi glasbi stvarno verzirati že precej pred 1790. letom. Zanj so ga utegnile navdušiti tudi razne gledališke družbe, če so le-te v Ljubljani predstavljale Mozartove opere. V aprilu 1787 je na primer gledališki podjetnik — podatki pravijo »Hochgräflicher Bathyanischer Schauspiel Director« — Franz Zöllner ljubljanskemu Stanovskemu gledališču poleg Paisiellovega »Il re Teodoro« in Salierijeve »La grotta di Trofonio« ponujal tudi znani Mozartov Singspiel »Beg iz Seraja« (izvirno: »Belmonte und Constanze oder die Entführung aus dem Serail«), ki ga je skladatelj dovršil leta 1781. in so ga 1782. leta prvič uprizorili v dunajskem Nationaltheatru. Zaradi pomanjkljivih podatkov pa za zdaj ni mogoče točno povedati, koliko so nemške gledališke družbe, ki so bile po 1780. letu v prestolnici takratne vojvodine Kranjske kar pogoste, izvajale tudi glasbena dela in se niso omejevale bolj na dramske predstave. Zöllnerjev primer je ne glede na to, ali se je realiziral ali ne, že dokaz za ugotovitev, da so se nekatere med njimi, ki so prihajale v Ljubljano, bavile tudi z glasbenim predstavljanjem. Tako so se na primer v sezoni 1785/6 Ljubljaničani zabavali z »Sing-Lust-Schau- und Trauerspielen«. Žal ne vemo, kateri naj bi bili ti Singspieli. Morda je kaj podobnega uprizarjal s svojo družbo tudi Wilhelm Friedel, ko je tu gostoval 1787. leta. Med svojimi ljudmi je baje imel »odlično« pevko Hoffmannovo in »spretnega« pevca Rubensa. Če ta dva nista služila zgolj za glasbene točke, ki so jih radi dajali med posameznimi dejanji dramskih predstav, bi bilo mogoče, da je Friedlova družina ob tej priliki izvedla tudi kako glasbeno odrsko delo. Ta Friedel je namreč bil poprej član gledališke družbe znanega Emanuela Schikanedra, ki je gostoval v Ljubljani 1780. leta in v sezoni 1781/2. Schikaneder pa je bil dober prijatelj Mozartove družine izza 1780. leta, ko se je mudil tudi v Salzburgu. Tam se je spoprijateljil z Wolfgangom Amadeusom in ostal njegov prijatelj do mojstrove smrti. Skladatelja je pripravil to tega, da je napisal »Le nozze di Figaro«. Prav tako ga je spodbudil za »Čarobno piščal«, za katero mu je sam napisal libreto in jo uprizoril v dunajskem Theater auf der Wieden, katerega vodstvo je prevzel 1789. leta. Že to pokaže, da je imel Schikaneder mnogo smisla za glasbo in znano je, da je bil tudi na tem polju dokaj razgledan. Nemara je v tej smeri spodbudil tudi Friedla, prav tistega Friedla, ki mu je zapeljal ženo in jo 1787. leta pripeljal s seboj tudi v Ljubljano.

Razen domnev in nekaj pomanjkljivih podatkov torej nimamo ničesar, s čimer bi lahko potrdili in podrobno obrazložili misel o predstavljanju Mozartovih opernih ustvaritev v Ljubljani pred 1790. letom. Ako pa upoštevamo bogato glasbeno preteklost tega mesta, se zdi na moč verjetno, da se je tudi v tem razdobju dogajalo v ljubljanskem glasbenem življenju mnogo več, kot nam je znano. Sicer mala Ljubljana je bila namreč kulturno izredno živahna, tako da s te strani ni zaostajala za sorodnimi mesti bližnjih zahodnih dežel. Če Mozarta res še ni imela prilike spoznati, sta to utegnila povzročiti dva momenta: dejstvo, da so italijanske operne družbe uprizarjale prvenstveno svoje, italijanske skladatelje in ni znano, da bi imele na sporedu Mozarta, in pa zadržan odnos Dunaja nasproti Mozartu. Na kulturno dogajanje v ljubljanskem mestu je poleg Italije vplival Dunaj nedvomno bolj kot Mozartu naklonjena Praga. Oba činitelja sta tako utegnila res nekaj časa ovirati Mozartovi glasbi pot v Ljubljano.

Tudi za razdobje po Mozartovi smrti (1791) manjkajo podatki v tej smeri, zlasti še za operne izvedbe. Komaj za 1801. leto izvemo natanko, da so v Stanovskem gledališču izvedli »Čarobno piščal«, katere krst je še Mozart doživel na Dunaju v septembru 1791 poleg krsta opere »La clemenza di Tito«, ki so jo uprizorili »nel Teatro Nazionale di Praga nel settembre 1791 in occasione di solennizzare il giorno dell'incoronazione di Sua Maestà l'Imperatore Leopoldo II«. Ko so v Ljubljani najavili »Čarobno piščal«, so prireditelji pripomnili, da ne potrebuje nikakega priporočila, ker v ta namen zadošča že ime Mozart. Taka stilizacija pa je bila možna seveda le v primeru, če je Mozart slovel tudi v kranjski prestolici. Se pravi, da so ga morali tu že prej često izvajati. Tudi to posredno dokazuje, da so se Mozartova dela uprizarjala že pred 1801. letom, čeprav za to nimamo dokazov oziroma so maloštevilni in se včasih poslužujemo le domnev.

Bolj jasno od opernih je za to razdobje vprašanje koncertnih izvedb. Zlasti za čas po 1794. letu, ko je bila ustanovljena ljubljanska Filharmonična družba, izrazita meščanska ustanova in nositeljica glasbene klasike na Slovenskem. Ta je bila v vsakem oziru produkt novih družbenih streljenj, ki so si začela utirati pot tudi v takratni Avstriji. Seznam skladb, ki jih je v razdobju 1794—1804 imela Filharmonična družba, pravi, da je bilo med njimi osem Mozartovih simfonij, sedem ouvertur in vrsta maš, serenad, klavirskih in komornih skladb istega skladatelja. Če je Filharmonična družba imela ta dela, jih je kajpada tudi izvajala. Zdi se, da kljub pomanjkljivim virom v to ni mogoče dvomiti. Poleg Mozartovih navaja omenjeni seznam tudi skladbe Josepha in Michaela Haydna, Beethovna, Karla Ditters v. Dittersdorfa.

Ignaza Pleyela, Jana N. Hummla in drugih. Stilno torej prevladuje klasicistični duh, ki je usmerjal programe filharmoničnih akademij in koncertov. Škoda, da so se filharmonične prireditve javno oznanjale samo takrat, kadar so proslavljale kak poseben dogodek, obiske visokih osebnosti ali kaj podobnega. Še vedno so bile za zaprtimi vrati, za izbrane poslušalce. V Ljubljani se ob prehodu 18. v 19. stoletje vrata koncertnih dvoran še niso odprla na stežaj, tako kot marsikje na evropskem Zahodu že nekaj desetletij prej. Popularizacija koncertne glasbe se na Slovenskem uveljavlja počasneje, zadržuje jo tudi razkrajajoče se plemstvo, katerega miselnost je v tem pogledu vplivala celo na meščanski element Filharmonične družbe. Ta izoliranost je še nekaj časa zavirala objavljanje filharmoničnih koncertov v dnevnem tisku. Izdajali so sicer sporede, ki pa za začetek družbinega delovanja, verjetno zaradi brezumnega uničevanja arhivskega gradiva, manjkajo in z njimi tudi podatki o izvajanju Mozartovih skladb.

Poznejši viri so mnogo bogatejši in izčrpnější in pravijo, da je bila stilna linija ljubljanskega koncertnega življenja prvih dveh desetletij 19. stoletja izrazito klasicistična. Mozart je bil poleg Josepha Haydna in Beethovna eden najbolj priljubljenih skladateljev ljubljanskega občinstva. Iz programov sklepamo, da so bili vsi trije mojstri medsebojno v nekakšnem ravnotežju. Privlačni so bili vsak zase in vsak na svoj način in vsak od njih je bil velik. Zato je pač njihovo mesto enakovredno v zgodovini glasbene umetnosti in ni mogoče postavljati enega nad ali pred drugega. Haydn ne bi mogel napisati »Don Giovannija«, Mozart ne »Eroice«, »Beethoven ne »Stvarjenja« ali »Figarove svatbe«. In tako dalje. Vsak od njih pa je znal ustvariti mojstrske umetnine v svoje stilu. Vsak od njih je bil drugačen, četudi jih zavoljo stilne kategorizacije vključujemo v isti okvir, klasiko. Seveda so bila njihova stilna sredstva sorodna. In vendar hkrati tako različna, kot je bila med seboj različna ta velika trojica sama. Že v sredstvih, saj jo je ločil že čas, ki je sedaj začel teči hitreje kot v baroku in je neprestano prinašal nekaj novega. Zlasti pa v izrazu. Mozart se je na svoj način zagledal v intimna čustva človeškega srca, Haydn bolj v prirodu, Beethoven v oboje. Vsak izmed njih pa je bil močna individualnost. Tudi Mozart. Izklesal si je lasten nazor, skozi katerega je gledal svet in življenje, nazor, ki se ga ni dotaknil duh francoske revolucije kot na primer Beethovna. Kar in kakor je pojmoval in doživljal, je izpovedoval v svoji umetnosti. Poslušalci so ga ljubili, ljubljanske koncertne sporede je polnil celo v tistih letih, ko je zaradi vojnih dogodkov glasbeno življenje malone obmolknilo.

Kljub zatišju, ki so ga v obdobju Provinces Illyriennes le od časa do časa prekinila gostovanja italijanskih operistov in tu pa tam kak koncert, so prebivalci zasedene Ljubljane včasih vendarle lahko poslušali Mozarta. Tako na primer v 1811. letu, ko so neki glasbeniki, nedvomno iz vrst filharmonikov, čeprav niso nastopili pod tem imenom, poleg drugih skladb izvedli tudi uverturo k operi »La clemenza di Tito«. Ko so 1814. leta francoske čete zapustile Ljubljano, pa je glasbeno življenje polagoma zopet zacvetelo. Mozartove komorne skladbe, uverture in simfonije so znova poživljale filharmonične koncerte in glasbena klasika se je v svojem poletu vzpela še skoraj više kot poprej. Že 1816. leta so ljubljanski filharmoniki izvedli deset Mozartovih skladb, med njimi šest simfonij. Naslednjega leta je bil na sporedu osemnajstkrat. Posebno je bila priljubljena uvertura k operi »Le nozze di Figaro«, ki so jo na zahtevo poslušalcev igrali trikrat v tem letu. Tudi v letih 1818—1821 je bil Mozart pogosto na programu, zlasti v času ljubljanskega kongresa, ko se je ljubljansko glasbeno življenje zaradi visokih gostov izredno razmahnilo.

Programske navedbe iz tega časa so zelo pomanjkljive. Tako omenjajo, da bo izvedena »eine Sinfonie« ali »eine grosse Sinfonie« ali preprosto »Symphonie«, ali »Quator für das Pianoforte«, »ein grosses Concert für ein Clarinet« in podobno. Iz tega seveda ni mogoče razbrati, katera od Mozartovih simfonij, komornih ali koncertnih skladb je bila na programu. Tak način navajanja sicer ni bil redna praksa koncertnih sporedov, kajti iz njih izvemo včasih tudi za točne nazive posameznih izvedenih skladb. Zato je znano, da so ljubljanski poslušalci v razdobju 1816—1821 slišali tudi Mozartovo Simfonijo v c-duru in se navduševali nad uverturami k operam »Titus«, »Don Giovanni«, »Le nozze di Figaro« in »Čarobna piščal«. Enako vemo tudi za nekatere komorne skladbe in razne arije iz Mozartovih oper, ki so bile čedalje privlačnejše za ljubljansko koncertno publiko.

Kot prej tudi zdaj Mozart ni bil zapostavljen nasproti Haydnu in Beethovnu. Celo nasprotno. Sčasoma si je pridobil prvenstvo in Ljubljana se je zanj navduševala čedalje bolj. Gotovo bi tudi njemu dala enako priznanje, kot ga je Filharmonična družba izkazala Josephu Haydnu in Beethovnu s tem, da jima je podelila častno članstvo. prvem 1800., drugemu pa 1819. leta. Toda Mozart je bil že mrtev. Tri leta preden se je rodila Filharmonična družba, je zasnul njegov nemirni duh in njegovo izčrpano telo je našlo mir v skupnem grobu dunajskega pokopališča. Če ljubljanski filharmoniki niso mogli počastiti njega, pa so gotovo predvsem zaradi njega počastili njegovega najmlajšega sina, ko je ta 19. julija 1820 kot pianist nastopil



na filharmoničnem koncertu v Ljubljani. Tega dne je Franz Xaver Wolfgang (Amadeus) Mozart, ki je slovel kot pianist, skladateljsko pa ni bil niti senca velikega očeta, dobil diplomu častnega člana ljubljanske Filharmonične družbe.

Klasika je vse v začetek tridesetih let 19. stoletja vodilno usmerjala glasbeno življenje na Slovenskem, ne le poustvarjanje, ampak tudi ustvarjanje. Skladatelji, ki so se ob koncu 18. in v začetku 19. stoletja udeleževali pri nas, so si bolj ali manj vsi iskali vzorov v klasicistični, in s tem tudi v Mozartovi glasbi. Poleg izrazitega pristaša Mozartovega stila, Janeza K. Novaka, so bili to zlasti Jožef Mikš, Leopold Ferdinand Schwerdt, Gašpar Mašek in Valentin Klemenčič. Manj Jurij Mihevec, ki je večidel bil v tujini in so ga bolj kot navedene tvorce mikali Haydnovi in zlasti Beethovnovi vzgledi in deloma tudi že novi romantični tokovi. Ostalim pa je bil poleg Haydna Mozart bližji. Sledili so mu kot sto in sto skladateljev drugih evropskih glasbenih kultur tega razdobja. Seveda pa je osebnost postal vsakdo le toliko, kolikor je sam imel ustvarjalno moč. Njihova povezanost z Mozartom naj bo le dokaz več, kako zelo je mojster s svojo umefnostjo izžareval vpliv tudi na ta košček evropskega kontinenta.

Nekako od 1822. leta dalje romantika vedno značilneje usmerja stilno podobo ljubljanskih koncertov. Pa tudi italijanski skladatelji, ki jih je klasika v začetku 19. stoletja potisnila v ozadje, so vedno aktualnejši in njihove skladbe se spet v večjem številu javljajo na sporedih filharmoničnih koncertov. Kljub temu je Mozartov vpliv še velik. Čutijo pa se že spremembe, ki opozarjajo na novi čas. Simfonije in komorne skladbe so redkejše, uverture, arije, dueti in terceti iz raznih oper pa pogostejši. Mozartove skladbe, četudi več ali manj v tej obliki, so do 1850. leta še vedno često na sporedih, deloma tudi Beethovne in Haydne. Nova stilna linija namreč ni zmagala takoj in tudi okus publike se ni spremenil čez noč. Takojšnji prodor novih smeri sta s svojo klasicistično miselnostjo nekoliko zavirala tudi Gašpar Mašek in Jožef Beneš, ki sta med 1820. in 1829. letom vodila orkester ljubljanskih filharmonikov, deloma tudi Leopold Ledenik, ki je nasledil Beneša. Kljub nasprotnim stremljenjem je torej klasika v tem razdobju še vedno vodila, četudi že v omejenem smislu in obsegu.

Nato pa je postajala romantika, ki jo je dovršeno utemeljil že mojster klasike Beethoven in jo je v »Čarobni piščali« nakazal prav tako klasik Mozart, vedno močnejša in je vse bolj izpodrivala klasiko. Novi stil, ki se je s Schubertovimi skladbami razodel v ljubljanski koncertni reprodukciji že 1820. leta, je bil poslej čedalje izrazitejši. Postopoma in vedno odločneje so se na ljubljanskih pogramih javljale

skladbe novih ustvarjalcev: Webra, Liszta, Mendelssohn-Bartholdyja, Chopina, Schumanna, kasneje tudi Verdija in drugih. Med njimi je bil tudi priljubljeni Gioacchino Rossini, ki je okrog 1820. leta na Dunaju skoraj zatemnil Beethovna in je sedaj osvajal tudi Ljubljano.

Klasika je potemtakem začela usihati na Slovenskem po 1822. in zlasti 1850. letu. K temu usihanju je poleg romantike prispevala tudi in še posebej italijanska operna glasba, ki sedaj ni obvladala le Stanovskega gledališča, ampak tudi programsko politiko filharmoničnih koncertov. Po 1829. letu obsegajo ljubljanski koncerti skoraj izključno italijanske operne skladbe takih avtorjev, kot so bili na primer Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Antonio Diabelli, Stefano Pavesi, Luigi Cherubini, Placido Mandanici. Estetsko pojmovanje torej zares doživlja temeljit prevrat. Čas je opravil svoje in se mu ni bilo mogoče izogniti. Vzporedno s spreminjanjem družbe se sedaj spreminja tudi koncertna publika in tistih, ki so se nekoč navduševali nad klasiko, je čedalje manj. Mladonovo občinstvo še ni kdo ve kako kritično, ne kdo ve kaj zahtevno glede kvalitete. Italijanske operne arije, ki so nekoč s svojo lahkotno in spevno mikavnostjo pregnete celo cerkveno glasbeno tvornost, so mu ljubše od Mozartovih, Haydnovih ali Beethovnovih simfonij, koncertov, kvartetov.

Vse to je kajpada odločilno oblikovalo stil koncertnih sporedov. Če je bilo njihovo jedro prej v klasicistični simfonični glasbi, je sedaj v opernih arijah, vokalnih ansamblih in uverturah. Vnanja učinkovitost in blesk sta važnejša kot globina in plemenita forma. Tu pa tam srečamo sicer tudi še po 1850. letu na filharmoničnih koncertih Mozarta, Haydna in Beethovna. Vendar redko in njih imena se izgublajo v množici italijanskih opernih skladateljev, ki so prevladali tudi nad romantiki. Kolikor so filharmoniki izvajali Mozarta, so izbirali najčešče njegove uverture, arije in zборе iz oper, kot so bile »Don Giovanni«, »La clemenza di Tito« in »Čarobna piščal«. Le v letu 1856 so Ljubljančani spet poslušali Andante iz Simfonije v c-duru. Leto nato so izvedli nekaj več Mozartovih skladb zato, ker so mojstru nameravali postaviti spomenik. Tako so na koncertu 3. februarja 1857 igrali uverturi k operama »Don Giovanni« in »Čarobna piščal«, zbor duhovnikov iz »Čarobne piščali« in finale prvega dejanja »Don Giovannija«. Ti operi, ki sodita med najzrelejše Mozartove operne ustvaritve in pomenita važna mejnika v njegovi tvornosti, sta bili ves čas usihanja klasične kljub novim tendencam še vedno aktualni. Bržkone zavoljo svojih naprednih razvojnih elementov, zaradi katerih sta bili blizu novemu času, ki je imel nove poglede in stavil tudi reprodukciji nove zahteve.



S takega vidika se ne smemo čuditi, da po tehniki in izrazu bolj visokobaročni »Requiem« ob izvedbi 1844. leta ni imel uspeha, kot bi ga zaslužil zaradi svoje umešniške vrednosti. Poslušalcev skoraj ni bilo. To je vznevoljilo nekatere zveste pristaše glasbene klasike, tako tudi kritika Leopolda Kordeša, ki je v »Carnioli« tega leta tožil, »dass diese klassische Musik, diese himmlische Harmonie des grössten Compositeurs in den fast leeren Räumen des Gotteshauses wiederhallen musste« in se ni mogel sprijazniti s tem, da je bil v pohodu »Zeit der Walzer, Quadrillen und der überzuckerten italienischen Arien ohne innern Kern und Gehalt«. Vendar se tudi Beethovnu in Haydnu v tem prehodnem razdobju ni godilo nič boljše kot Mozartu.

Čas pa je tekel in v njem je sčasoma ujela ravnotežje tudi nova publika. Ko so se izgledila njena notranja stanovska nasprotja, se izživela in preživela več ali manj mondena poželenja po operni glasbi in se je utrdila romantika, je dozorel tudi nov rod ljubiteljev glasbe. Klasika je vstala znova. Zdaj seveda ne več tako kot nekoč, saj se preteklost ne vrača. Vendar je poleg romantike in nastopajoče nove romantike dobila enakovredno mesto, ki je ustrezalo umetniški veljavi posameznih klasicističnih umetnin. Njena vloga je bila še važnejša zaradi nekaterih njenih prednosti, ki so koristile tudi novi umetnosti. Stroga notranja logika klasicistične arhitektonike je namreč v načelu ohranila svoj pomen tudi za prihodnost, in kolikor bolj so se komplicirali tehnični elementi novih stilov, toliko potrebnejša je postajala. Poleg tega je treba upoštevati, da se je klasicistična tradicija nadaljevala globoko v novo stoletje in se je izrazila tudi v domači glasbeni tvorbi, potem ko glasbena klasika razvojno ni bila več aktualna in so že vladali novi stilni pogledi.

Prodorni vpliv glasbene klasike in posebej Mozarta se je čutil v slovenski glasbi tudi takrat, ko se polagajo temelji njenega specifičnega, nacionalno pogojenega razvoja in se začasno opuščajo kozmopolitska načela, ki so skozi stoletja, vse do zaključka klasicističnega razdobja vodilno usmerjala glasbeno dogajanje na Slovenskem. Izrazil se je v delu reformatorja slovenske cerkvene glasbe izza prve polovice 19. stoletja, Gregorja Riharja, ki je bil na pol še v baroku, na pol pa v klasiki in se je zgledoval predvsem pri Mozartu. Celo preprosti Luka Dolinar ne more zatajiti Mozartovih vplivov, ko pa vendar zazveni ta ali ona njegova skladba podobno Mozartovemu menuetu. Klasicistični tehniki in izrazu sta skušala slediti tudi Miroslav Vilhar in Juriј Fleišman, čeprav ju je zaradi izredne skromnosti njune kompozicijske fakture kar težko opredeliti v določen stil in ju je čas silil tudi že v romantično pojmovanje. Klasicističnim vplivom so se še

predajali tudi prvi slovenski romantiki na sredini in na začetku druge polovice 19. stoletja, med njimi Kamilo Mašek in Benjamin Ipavec.

Umetnost velikega mojstra je še dolgo potem, ko je formalno prenehalo obdobje glasbene klasike, odmevala v ustvarjanju slovenskih skladateljev. Ti so v njej iskali prijemov za lastno ustvarjanje, navduševali so se nad preciznostjo njenih oblik, prečisto zvočnostjo, arioznostjo in elegantno gracioznostjo. Ko je nekako okrog 1845. leta klasika spet oživila na Slovenskem, pa je Mozart znova obvladal tudi slovensko glasbeno reprodukcijo. Ne le arije in uverture, tudi simfonije, koncerti in komorne skladbe so spet bogatile koncertne sporede in z odra Stanovskega gledališča so se vnovič oglasile Mozartove opere. Z načrtnim negovanjem slovenske operne reprodukcije so kasneje Mozartove opere doživele svoj novi vzpon, enako Mozartove skladbe, ko se je razmahnila slovenska koncertna reprodukcija.

Trajna vrednost je dana redkim umetninam, le tistim, ki so jih ustvarile osebnosti širokih duš, globokih in pristnih čustev in misli, ljudje obsežnih kreativnih sil, uprti ne le v sedanost, ampak tudi v prihodnost, osebnosti, ki jih ne vežejo pregraje narodnostnih razlik, ver, stanov in časov. Takih ustvarjalcev je malo, mednje štejejo le taki, ki so premaknili razvoj in jih čas ni premagal. Eden najpomembnejših med njimi je Mozart, ki ga je že Joseph Haydn smatral za največjega tedanjega skladatelja in mu tudi Christoph Willibald Gluck ni odrekel velikega pomena. Res so mu v njegovem času temeljito temnili slavo na primer Antonio Salieri ali Georg Joseph Vogler ali Pavel Vranický ali Vincenzo Righini, ki jih je dunajska noblesa raje poslušala kot Mozarta. Pa se je spet pokazalo, da je vnanja slava dim, ki se razkadi in ne ostane od njega ničesar. Bolj kot po skladbah je ostal Salieri znan zaradi zgodovinske krivice, ki so mu jo naprtili, češ da je zakrivil Mozartovo smrt. Vogler, Vranický, Righini in z njimi še mnogi so že zdavnaj pozabljeni, čeprav so sloveli za življenja. Mozart pa je ostal. Ta ubogi Mozart, ki se je neprestano boril z dolgovi, pomanjkanjem in intrigami, je ostal živ in bo živel dalje. S svojimi skladbami plemeniti ljudi, dviga njihovo razpoloženje, njihov estetski okus, pogloblja čustva in pomaga klesati značaje, ki jih lahko v močne oblikuje samo resnična, ne le estetsko, ampak tudi etično visoka umetnost. Govori tako, kot je občutila njegova preprosta, iskanju čustvenih širin in globin predana duša. Izpoveduje se na način, ki ga razumejo vsi ljudje, iz srca v srce. Zato je njegova umetnost tako človeška. Če se je v kom uresničil smisel univerzalnosti, se je prav gotovo tudi v Mozartu, ki bi zmožel še mnogo dati svetu, da ga ni že v šestintridesetem letu življenja prekrila smrtna senca.