

JANEZ KRSTNIK NOVAK*

Dragotin Cvetko

Življenje

Klasicistični tokovi so polagoma prodirali v glasbeno življenje na Slovenskem že pred ustanovitvijo ljubljanske Filharmonične družbe. Za raziskavanje njihovega pojava v tem pripravljalnem obdobju je poleg drugih činiteljev, ki potrjujejo nakazano tezo, najvažnejši vir splošno glasbeno in posebej skladateljsko udejstvovanje Janeza Krstnika Novaka.

Kljub obsežnemu iskanju je doslej le malo znanega o rojstnih podatkih tega slovenskega skladatelja. Zapuščinski akt in nekatera druga poročila pravijo le, da je imel sedeminsedemdeset let, ko je umrl.¹ Se pravi, da bi potemtakem bil rojen leta 1756 oziroma, če še upoštevamo obe možni obrobni letnici, 1755. ali 1757. leta. Pa tudi to se zdi sporno. Ko se je leta 1792 prvič oženil, je bil po podatkih poročne knjige star 37 let² in bi bilo torej mogoče, da se je rodil ali leta 1755 ali 1754. In ko se je leta 1805 oženil vdručič, je imel po navedbah poročne knjige 47 let.³ Tako se je rodil leta 1758 ali morda tudi 1757, manj verjetno v letu 1759. Tako je za določitev njegovega rojstva na razpolago precej obsežno razdobje od leta 1754 do 1758 ali celo 1759. Ne krstne matice ne drugi dokumenti nam ne pomagajo, da bi se dokončno odločili za katerega izmed teh različnih, nasprotujočih si in torej nezanesljivih podatkov. V ljubljanskih šenklavških krstnih maticah ga do vključno 1755. leta ni, za nadaljnja leta do 1762 pa so matice izgubljene.⁴ V drugi ljubljanski, v šentpeterski župniji pa je zabeleženo vse polno Novakov, ki so se rodili okrog leta 1756 ali celo istega leta:⁵ Adamov sin Janez (1751), Valentinov sin Janez (1753), Jožefov sin Janez Nepomuk (1756), Janezov sin Janez (1759) in spet Valentinov sin Janez (1759). Edini, ki bi prišel v poštev, bi bil 1756 rojeni Janez Novak, pa še ta je Nepomuk in ne Krstnik (Baptist). Zanima pa nas slednji. Tudi razni drugi dokumenti, ki se nanašajo na Janeza K. Novaka, ne govoré o njegovem rojstnem dnevu in kraju, oni, ki bi morda kaj več povedali, pa so se izgubili. Med njimi so bili tudi »Spomini«, ki jih je menda napisal kot direktor Filharmonične družbe.⁶ Nanje so se še opirali pišci XIX. stoletja, ki so navajali razne podrobnosti iz Novakovega življenja

* Poglavlje iz knjige »Odmevi glasbene klasike na Slovenskem«, ki jo bo ob koncu letošnjega leta izdala Državna založba Slovenije.

in dela, kakršnih danes izvirno ni več najti. V nerazsodnem uničevanju arhivskega gradiva po prvi svetovni vojni je očitno zapadel pozabljenju tudi ta dragoceni spomenik naše glasbene preteklosti. Smemo pa domnevati, da je bil Novak rojen v Ljubljani ali kje drugje na Slovenskem. Saj ga zasledimo v našem kulturnem življenju razmeroma kmalu. Tu je zavzemal vidno vlogo in jo opravljal vse do konca življenja, česar verjetno v takem obsegu in tako dolgo ne bi, če ne bi bil po poreklu s Slovenskega, kjer je mnogo Novakov. Na to moremo sklepati tudi iz tega, da noben izmed piscev, ki ga kakor koli omenjajo, ne pové ničesar o tem, da bi bil Janez K. Novak prišel od drugod, kakor omenjajo v primerih drugih, ki so začasno ali za stalno prišli v Ljubljano iz tujine ter so se tako ali drugače dotikali našega glasbenega življenja.

Tudi o Novakovi mladosti ne vemo nič, prav tako ne o njegovem šolanju. Poročila ljubljanske jezuitske gimnazije ga ne navajajo. Temu pa se ni čuditi, kajti v njih se omenjajo le odlični učenci.⁷ Tak pa po vsem videzu Novak ni bil in je zato prav verjetno, da je bil med povprečno uspevajočimi dijaki te latinske šole.

Prvi stvarni vir o našem Novaku je »Directions-Status« ljubljanskega navigacijskega urada, kjer je bil zaposlen kot risar z letno plačo 120 florintov.⁸ Ko je pet let kasneje prosil za nastavitev v ljubljanskem stanovskem arhivu, se je na to tudi skliceval. Potem ko je bila navigacijska direkcija razpuščena, pa je bil pisar na deželnem glavarstvu. Sedaj se je potegoval za omenjeno mesto, četudi bi bilo brezplačno.⁹ Njegovo prošnjo je dobil v presojo stanovski arhivar Alojz Kappus (Kapus) pl. Pichelstein,¹⁰ ki se je izrekel v njegovo korist. To je toliko zanimivo, ker je omenjeni Kapus kasneje kot tajnik deželnih stanov zelo podpiral Filharmonično družbo in bil tudi njen član. Spadal je med velike ljubitelje glasbe in če je že poznal Novakovo nadarjenost za glasbo, je morda prav to vplivalo na njegovo odločitev glede prosilčevih želja. Novak je res 19. avgusta 1784 dobil dekret in enajst dni kasneje prisegel kot stanovski akcesist.

Tako moremo slediti Janeza K. Novaka vsaj od leta 1779 dalje, ko je bil mladenič kakih triindvajsetih let. Potem ko se je zaposlil v stanovskem arhivu, ga srečujemo vedno češče: kot protokolista pri ljubljanski Kresiji z letno plačo 250 florintov in z dodatkom 150 florintov, v letu 1792 kot mlajšega kanclista kranjske deželne izpostave, ki se poteguje za napredovanje,¹¹ česar pa ni dosegel, ker se je leta 1796 uradno še nazival enako in prosil za mesto mlajšega koncipista.¹²

Kaže, da se mu ni godilo najbolje, kajti istega leta je prosil za funkcijo kontrolorja ali administratorja v mestni ubožnici s tem, da dobi prosto stanovanje, za kar bi omenjeno nalogo opravljal brez-

plačno. Medtem se je (1792) poročil z Marijo Katarino Hrobally in mu dohodki kanclista niso več zadoščali. Kljub naporom, da bi izboljšal svoje gmotno stanje, tega še precej let ni dosegel. Kot koncipist se namreč navaja šele v letu 1801, ko je postal vdovec.¹³

Znova se je poročil leta 1805 z Marijo Evo Moos, menda sestro Karla Moosa, s katerim ga je vezalo prijateljstvo ali vsaj tesno sodelovanje v Filharmonični družbi. Poročni priči sta mu bila kanclist deželnega davčnega urada Maks Pogačnik (Pogatschnik) in doktor medicine Karl Bernhard Kogl, slednji spet njegov sodelavec na glasbenem polju. Tudi to kaže na njegove tesne zveze s Filharmonično družbo in vlogo, ki jo je v njej opravljal. Leto kasneje mu je žena rodila sina Jožefa Miklavža Valentina.¹⁴ Kaj več o njegovem družinskem življenju ni mogoče izslediti, pač pa o njegovi uradniški poti.

Zdi se, da v času tretje francoske okupacije Ljubljane ali boljše »Ilirskih provinc« (Provinces Illyriennes) ni bil ali vsaj ves čas ni bil v službi, kar dokazuje gubernialni indeks, ki pravi, da je 1813, ko so Francozi še bili v Ljubljani, prosil za službo. Zanj se je znova potegoval leta 1814 po odhodu francoskih oblasti,¹⁵ iz česar sklepamo, da v letu 1813 ni uspel. Pač pa ga najdemo kasneje kot taksatorja gubernialnega glavnega taksnega urada, kar je morda postal leta 1814 in ostal na tem mestu vse do upokojitve leta 1825.¹⁶

Njegova življenjska pot je dokaj nezanimiva, še toliko bolj zato, ker nimamo ustreznih virov, ki bi nam pojasnili razne potankosti, katerim se tudi on ni mogel izogniti. Od risarja, pisarja in koncipista se je povzpел do deželnega taksatorja, kar je v uradniškem stopnjevanju sicer res pomenilo precejšnji dvig in iz česar razumemo, da je bil kot uradnik nedvomno sposoben. Vendar to Novakove osebnosti ne označuje v ničemer. Zanj je bilo neprimerno pomembnejše glasbeno uveljavljanje.

V Filharmonični družbi

Med člane Filharmonične družbe se je Novak uvrstil že ob njeni ustanovitvi in odslej je delal v njej vse do smrti 29. januarja 1835. V tem dolgem razdobju skoraj štiridesetih let ji ni bil samo navaden član, marveč večkrat tudi član upravnega odbora ali jo je celo vodil. V letu 1799 se navaja tudi kot njen glasbeni direktor (Music-Direktor),¹⁷ se pravi, da je odločal o programskih smernicah Filharmonične družbe in dirigiral tudi njen orkester.

Ob tem se kajpak vprašamo, kje neki si je Novak pridobil glasbeno razgledanost. Na to vprašanje ni mogoče odgovoriti neposredno. Spet manjkajo viri kot že tolikrat in v različnih primerih, ko

proučujemo slovensko glasbeno zgodovino. Kot glede Linhartarja smemo tudi v tem primeru verjeti, da si je Novak nabral osnovnega glasbenega znanja v jezuitski gimnaziji, če je bil njen učenec. Pa tudi izven nje je imel v glasbeno razgibani Ljubljani za kaj takega kar dovolj priložnosti. Italijanske in nemške operne družbe so bile v ta namen dobra šola. Poleg njih je bilo tudi v tedanji mali Ljubljani vse polno glasbeno zelo izobraženih ljudi iz plemiškega kot meščanskega sloja. Nekaj jih že poznamo: Linhart, Zois in v devetdesetih letih Dušek, poleg njih vrsta sposobnih ljubiteljev glasbene umetnosti, ki so se vneto uveljavljali v ljubljanskem glasbenem življenju, v bližnjem Kamniku pa Zupan.

Morda se je Novak šolal tudi kje izven Ljubljane, v kakem večjem in važnejšem glasbenem središču. O tem bodo morda še nekoč govorili dokumenti, ki jih danes še ne poznamo. Eno pa je gotovo: bil je glasbeno nadarjen in izobražen ter je obvladal ne samo osnove kompozicijske tehnike, marveč mnogo več. O tem bo pripovedovalo njegovo skladateljsko delo ter potrdilo nakazano trditev. Vsekakor je bil eden izmed diletantov v starem, dobrem smislu. Gotovo je igral na kak instrument, sicer ne bi mogel biti glasbeni in kasneje upravni direktor Filharmonične družbe, kajti statuti so predpisovali, da mora biti direktor iz vrst izvajajočih članov.¹⁸ Bržkone je bil tudi pevec, če je bil taisti Novak (Novack), ki ga omenjajo kot basista na akademiji Filharmonične družbe 17. maja 1816, ko so peli tercet iz Portugallove opere »Zulima«, in se poleg njega kot pevca še navajata sopranistka A. Kokeil in J. Mikš (Miksich). V času, ko so glasbeniki igrali, in sicer celo dobro, vrsto instrumentov, pa še zraven bili včasih prav tako odlični pevci, bi torej bila vsestranska Novakova glasbena dejavnost povsem realna.

Še preden se pojavi Novak kot glasbeni ravnatelj Filharmonične družbe, ga srečamo tudi že kot kapelnika godbe ljubljanskega meščanskega lovskega zbora.¹⁹ To sicer ni bilo nič takega, iz česar bi mogli izvajati neke sklepe o njegovih večjih dirigentskih zmogljivostih. Saj za to majhno godbo osmih mož ni bila potrebna pomembnejša dirigentska osebnost. Značilno pa je toliko, ker osvetljuje Novakovo glasbeno mnogostranost v letu 1795, komaj leto dni po ustanovitvi Filharmonične družbe, ki takrat v pogledu orkestra še ni bila tako daleč, da bi mogel Novak v njej preizkusiti svoje dirigentske sposobnosti. Kasneje je sicer opravljal tudi to, vendar samo za krajšo dobo. Menda je bil kot organizator sposobnejši, o čemer pričajo številni viri.

Že v prvih letih Filharmonične družbe se je trudil, da bi utrdil njene temelje in ji zagotovil obstoj ter nemoteno umetniško delo. Ko je poostreni policijski režim, ki so ga plašile prireditve »za zaprtimi vrati«,

leta 1802 oviral tudi delovanje Filharmonične družbe, je ta na Novakovo spodbudo vložila ustrezno prošnjo policijskemu ministrstvu, ki naj bi potrdilo njen obstoj in dovolilo interne prireditve-akademije. V vodstvu Filharmonične družbe je Novak utemeljeval to spodbudo s tem, da družba politično ni nevarna in je nasproti režimu dejansko lojalna ter zanj koristna.²⁰ Bil je dober avstrijski patriot, vdan vladarski hiši in lojalen do obstoječega reda kot večina inteligence iz vrst slovenskega življa v času, ko narodnostna zavest še ne zaznamuje bujnejšega in jasne smotre zasledujočega brstenja.

Svoj patriotizem je še bolj izpričal v razdobju francoske zasedbe 1809—1814, ko je bil direktor Filharmonične družbe. V svojih »Spominih« je zapisal, da so novi, francoski gospodarji večkrat izrazili željo po filharmoničnih glasbenih prireditvah. Ker niso pokazali namere spoštovati družbine statute, je imela direkcija za boljše in koristnejše umolkniti.²¹ Zares je bila ves čas povsem nedelavna, čeprav sklepamo iz sporeda velike glasbene akademije, ki je bila 8. januarja 1811, da so na njej sodelovali člani Filharmonične družbe, saj nihče drugi ne bi mogel izvesti zahtevnega programa. Vendar to sodelovanje ni potekalo pod zastavo Filharmonične družbe, ki na sporedu ni bila nikjer omenjena. Ostro stališče, ki ga je s strani Filharmonične družbe nasproti francoskim oblastem zavzel njen direktor Novak, je najbrž vplivalo tudi na njegove službene odnose in na dejstvo, da njegova prošnja za sprejem v službo leta 1815 ni bila rešena ugodno.

V letih 1809—1814 je ljubljanska Filharmonična družba obstajala le bolj formalno. Po vrnitvi avstrijskih oblasti pa je spet začela delovati in njen prvi akt je bila počastitev avstrijskega guvernerja s slavnostno serenado. Ohranjeni sporedi pričajo, da se začenja odslej nov razcvet te institucije, za kar gre zasluga predvsem njenemu vodji Novaku, vnetemu pristašu klasicističnih idej. Te so znova oživele, tokrat še bolj zaradi reakcije na stanje izza francoske zasedbe oziroma priključitve z večjim in zavestnejšim poudarkom na nemški glasbeni tvornosti. Ta kurz je odmeval še v letu 1817, ko je neki Marno, član filharmoničnega odbora v spored za akademijo na čast guvernerju grofu Strassoldu predlagal neko italijansko kantato. Slednja je bila odklonjena z motivacijo, da ne gre, da bi nemško društvo pozdravilo guvernerja nemške province v tujem jeziku.²² Tako bi bilo napačno, če bi hoteli ta akt filharmonične uprave razlagati kot izraz nacionalnega nerazpoloženja proti slovenskemu elementu. V ta namen čas še ni bil dospel.

Novak je izkazoval svojo vnemo za razvijanje Filharmonične družbe tudi z drugih strani. Da bi obogatil njen arhiv, ji je leta 1804 poklonil Pleyelovo »Serenado« in Cherubinijevo arijo »Cara nel dir

che t'ame«. ²³ Sodeloval je v pripravah za podelitev častnega članstva Josephu Haydnu ²⁴ in za ustanovitev glasbene šole, za kar je vzklikala ideja že v letu 1800. Že takrat je temu gotovo Novak prispeval svoj delež. Ko je bil direktor Filharmonične družbe, pa je bila njegova vloga še večja. Gubernij je namreč leta 1814 pozval družbo, da izdela predlog o ureditvi javnega glasbenega pouka. Pod Novakovim vodstvom je Filharmonična družba ta predlog tudi izdelala in ga v začetku leta 1815 izročila guberniju. ²⁵ K razpravljanju o njem je bil nato poleg šolskega nadzornika in kanonika, kasnejšega škofa Antona Alojzija Wolfa, okrožnega komisarja Antona pl. Frankenfelda, Ernesta Lacherja, rektorja liceja Matevža Ravnikarja in drugih pritegnjen tudi Novak. Javna glasbena šola se je z odlokom osrednje organizacijske dvorne komisije z dne 11. decembra 1815 tudi uresničila.

Takih in podobnih dokazov za aktivno Novakovo sodelovanje v organiziranju glasbenega življenja tedanje Ljubljane in predvsem Filharmonične družbe bi gotovo bilo več, če bi bili viri bogatejši. Da so nekeč bili, ni dvoma. Povsem umljivo je tedaj, da si je zaslužnega Novaka družba izbrala za častnega člana v letu 1825 in mu tako izrekla priznanje za izvršeno delo. ²⁶

Brez Novaka si tako plodnih začetnih dveh, treh desetletij, kot jih v svojem prizadevanju izkazuje Filharmonična družba, ni mogoče zamisliti. Skupno z nekaterimi drugimi osebnostmi jo je dvigal v rasti in utrjeval njene idejne osnove. S tem pa je pozitivno vplival na razmah celotnega glasbenega življenja Ljubljane in njegovih odsevov v splošni glasbeni kulturi konec XVIII. in v začetku XIX. stoletja na Slovenskem.

Skladatelj

Delo, ki ga je opravljal v okviru Filharmonične družbe Janez Krstnik Novak, je bilo zelo koristno za razvoj glasbenega življenja na Slovenskem. Za slovensko glasbeno zgodovino pa je še posebej pomembno njegovo ustvarjanje.

Da je Novak tudi skladal, smo do nedavnega vedeli le iz teksta kantate »Krains Empfindungen«, ²⁷ ki ga je napisal deželni svetnik Alojz von und zu Canal, s polnim naslovom »des heil. römischen Reichs Ritter, Sr. K. K. apost. Majest. wirkl. landeshauptmannschaftl. Rath«. ²⁸ Snov je patriotska in izraža vdanost cesarski hiši. V oblikovni razporeditvi si zaporedno sledijo zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija-zbor-recitativ-arija obeh simboličnih oseb Hermana in Aemone-zbor. Ta zasnova kaže, da je pesnik že računal z glasbeno obdelavo ali jo je vsaj predvidel. Morda je že v oblikovanju besedila sodeloval skladatelj Novak, ki je

omenjeno sleditev verjetno upošteval v celoti ali vsaj v glavnih potezah in na osnovi tega teksta napisal majhno kantato. Razsežnejših možnosti pa vsekakor ni imel. To dokazuje že obseg teksta. Kakšna je bila ta njegova skladba, ne moremo reči, ker je za sedaj ne poznamo: ali se je izgubila, ali je še nismo našli. Po njegovem ostalem skladateljskem delu pa sklepamo, da je bila spisana v zgodnjem klasicističnem stilu.

Poročila pravijo, da je bila Novak-Canalova kantata »Kraains Empfindungen« izvedena 26. julija leta 1801. Ljubljanska Filharmo- nična družba pa jo je nameravala izvesti že v letu 1800, vendar to zaradi vojnih razmer ni bilo mogoče.²⁹ V slavnostno razsvetljeni stanovski redutni dvorani je bila najprej izvedena neka simfonija, ki sta ji sledila dva koncerta za klavir in violino. Glede na nobeno teh skladb ni videti, kdo so bili njeni skladatelji. Zatem so zadonele trobente in pavke, nakar so filharmoniki izvedli prijetno Novakovo kantato skupno z uvodno uverturo. Skladba je žela splošno priznanje. To je vse. Ni mnogo, vendar dovolj, da izvemo nekaj o stilu takih koncertnih prireditelj in o skladateljski dejavnosti, ki jo je Novak razvijal na prehodu omenjenih dveh stoletij. Vpogled v to kantato bi bil zlasti zanimiv zato, ker bi iz nje lahko spoznali, koliko se je skladatelj razvojno izpopolnjeval v kompozicijski tehniki in izrazu.

Mnogo zanimivejše pa je drugo njegovo delo, edino, ki ga doslej poznamo po partituri in ki je za slovensko glasbeno preteklost tako pomembno, da kaže podrobneje razpravljati o njem: glasba k Linhartovemu »Matičku«.

Ko je Linhart pisal svojo komedijo »Veseli dan ali Matiček se ženi«, je očitno že mislil tudi na glasbo, ki bi poživila delo in ga napravila še bolj popularnega. Beaumarchaisov tekst, na katerega se je naslonil in ga predelal, tako da je z »Matičkom« nastalo popolnoma izvirno dramatsko delo,³⁰ mu je mogel v tem smislu dati dovolj spodbud. Z uspehom se ga je lotil že skladatelj Giovanni Paisiello, avtor opere »Il Barbiere di Seviglia« in še bolj je uspel Mozart s svojo opero »Le nozze di Figaro«, ki je z njo že ob prvi uprizoritvi 1786 v dunajskem Burgtheatru dosegel veliko priznanje³¹ in nato še večje v Pragi, od koder je »Figarova svatba« nastopila svojo zmagoslavno pot po svetu ter osvaja povsod srca še danes. Vse to je bilo svetovljansko razgledanemu Linhartu v letu 1790, ko je snoval in dovršil svojega »Matička«, ki je bil natisnjen še istega leta, gotovo znano. Tako se zdi, da sta poleg Beaumarchaisa tudi Paisiello in posebej Mozart vplivala s svoje strani na Linhartovo oblikovno zasnovo »Matička«, ne morda v sami formi, marveč tako, da je mislil na pevske vložke v posameznih dejanjih svoje komedije. Ti so v drugem, četrtem in petem dejanju in v njih je Linhart

upošteval zakonitosti opernega oblikovanja, s tem pa dal možnosti komponiranja arij, duetov, tercetov, kvartetov, kvintetov in sekstetov ter skladatelju torej vso priložnost za glasbeno upodobitev teksta. Trubadurski značaj besedila Tončkove pesmi v drugem dejanju, ki je hoté pretiran,³² je pisec zasnoval tako zaradi tega, da bi dal uglasbitvi večje možnosti. Mera v pripevu vložka v četrtem dejanju res spominja na arijo iz Devovega »Belina«,³³ kar je spričo časovne bližine obeh del umljivo in je bilo tudi v korist glasbenemu oblikovanju, kar je bržkone Linhart še posebej upošteval. In če tekst ter ritem pevskega vložka v petem dejanju mestoma spominjata na ljudsko pesem »Povasuje vsaka rada, al je stara, al je mlada«,³⁴ ni to vplivalo na melodično fakturo ustreznega besedila, kakor jo najdemo v glasbi.

Razen tega je Linhart v »Matičku« še predvidel druge, godbene vložke. Tako v drugem dejanju proti koncu 16. (»od znotraj se sliši ena muzika, katera zmiram bližiši pride«) in 19. nastopa (»godci počnejo zunej en žalostni marš, kateri se zmiram majn sliši«), v četrtem dejanju proti koncu 6. nastopa (»se sliši en marš, kateri zmeram bližiši pride«), dalje prav tam v 9. nastopu, ko »godci en marš naredé« ter se vmes razvije scena, ki ob zaključku uvede v 10. nastop. Brž ko se v začetku 10. nastopa konča koračnica, ki traja še iz 9. nastopa, se začjenja petje: »Čast in hvala vselej dala ...« V teku 10. nastopa naj bi Matiček menda skupaj z muziko, vsaj zasnova kaže tako, zapel »Je evedla 'na roža«. Takrat naj »se góde ena gorenska«. Linhart predpisuje torej godce, med katerimi so seveda tudi oni na gosli, ki jih omenja tudi pisec sam (Tonček »verže en dnar v gosli«). Ob koncu tega nastopa pa »godci spet marš naredé«. Tudi v petem dejanju se med 16. nastopom »čez en čas ... zaslišijo godci« in preden začne Matiček »Zdej zapojmo, zdej vukájmo«, naj tudi »godci zagodejo«.

Pevske in glasbene vložke je za »Matička« njegov tvorec kar na široko zasnoval. Razporedil jih je izvrstno in jih dal na najučinkovitejša mesta. Tudi če bi v tem sodeloval skladatelj, ki je za »Matička« napisal glasbo, je moral dobršen delež vsemu temu prispevati Linhart sam, saj je tudi on skladal in je bil torej večš takih stvari. To pa še ne pravi, da bi Linhart poleg teksta napisal tudi glasbo oziroma petje, kot je mislil Mantuani.³⁵ V ta namen je našel mnogo boljšega mojstra v osebi Janeza Krstnika Novaka.

Dokler nismo vedeli za partituro glasbe k »Matičku«, je vladala gledé vprašanja, ali je »Matiček« imel glasbo ali ne, velika zmeda in nejasnost, podobno tudi za Linhartovo »Županovo Micko«. Mantuani je postavil gornjo trditev, ki pa ne velja. Prav tako ne drži navedba Frana Rakuše, da je »Županova Micka« bila »kratkočasna igra s

petjem«,³⁶ če s tem ni mislil na kasnejše prirejanje pevskih točk k tej veseloigri. V času krstne izvedbe vsekakor teh ni imela ali vsaj ni znano, da bi jih imela. Malone vsi pisci, ki so karkoli že pisali o »Matičku«, ne omenjajo nič o kaki glasbi ali petju. Edinole Matija Čop je v svojem prispevku za Šafaříkovo »Zgodovino južnoslovanskega slovstva«, ki ga je napisal leta 1828, med drugim omenil, da ta Linhartova veseloigra, namreč »Veseli dan ali Matiček se ženi«, obsega tudi nekaj mičnih napevov.³⁷ Kaj je s tem mislil, čigavi naj bi bili ti »mični napevi«, na to vprašanje neposredno ni mogoče odgovoriti, ker v ta namen manjka potrebno dokazilno gradivo. Morda mu je bila znana Novakova glasba. Vendar domnevamo, da tedaj ne bi govoril le o napevih, ampak bi kaj več povedal o dokaj obsežni Novakovi glasbeni obdelavi. Vendar bi bilo možno, da so v tistem času še bili znani Novakovi res mični napevi za »Matička« brez orkestralnega parta in je Čop v tem primeru morda mislil te, ko je poročal o omenjeni Linhartovi komediji. To vprašanje pa bo tudi za naprej ostalo odprto in niti partitura Novakove glasbe ne more odgovoriti nanj.

Še preden bo govora o Novakovi glasbi k »Matičku«, naj omenim, da se v to partituro vneseni tekst nekoliko, četudi ne bistveno razlikuje od le-tega v natisku iz leta 1790. Tako v prvem dejanju, kjer je v natisku: »Tiranska lubezen / o huda bolezen«, medtem ko je v Novakovi partituri »Perferzhna bolesen / tiranska lubesen«. V petem dejanju pravi Linhart v natisku »za moža in' za petice / toku le se mujamo«, partitura pa navaja »za moža in' za petice / zhe je treba, vfe fturmó«. Na drugem mestu istega dejanja je v natisku »Če le vunder ni drugači«, medtem ko je v glasbenem tekstu »Al zhe vunder ni drugazhi«. ³⁸ Zdi se, da so v glasbeni rabi te majhne spremembe učinkovitejše od ustreznih mest v natisku. Vendar bi se mogla oba teksta melodično enako formirati. Zanimivejše je vprašanje, iz katerega časa izvira besedilo Novakove partiture. Domnevno iz razdobja pred natiskom,³⁹ kar hkrati osvetljuje tudi vprašanje, kdaj je nastala ta Novakova glasba. Če je bil »Matiček« natisnjen nekje v drugi polovici leta 1790, tedaj to pomeni, da je tudi Novakova glasba nastala v istem letu, preden je Linhart svojo komedijo dokončno izoblikoval in jo oddal v tiskarno.

Naslovna stran Novakove partiture ima naslednji tekst:

F i g u r o
Gedicht
von Anton Linhart
Musik
von J. B. Novak

Pisava je Novakova, saj se popolnoma ujema s tisto Novakovo pisavo, ki jo poznamo od drugod. Tako se na primer podpis ujema s tistim na pristopnici (Eintrittskarte) Henrika Coste, s katero si je ta leta 1816 pridobil pravico prisostvovati akademijam Filharmonične družbe. Pač pa je tako note kot slovensko besedilo partiture pisala neka druga roka, iz česar domnevamo, da gre v primeru naše partiture že za prepis, in ne za izvirnik. Morda je Novak sam v njej označil le agogična in dinamična znamenja. Pa tudi tega ni mogoče za trdno ugotoviti. Dalje je morda on opravil majhno spremembo na str. 22 navedenega rokopisa, kjer je v Nežkinem spevu »Jest ne vejm, kaj strila bom« z vezajem prek taktnice nastal sinkopirani ritem. Iz tega loka pa ni ničesar sklepati, kajti lahko bi ga naredil tudi kdo drug, ki bi morda pripravljajl to glasbo za izvedbo ali je ob pregledu začutil na tem mestu potrebo po navedeni spremembi.

Oblikovno se je Novak držal Linhartove predloge, to je pevskih vložkov v drugem, četrtem in petem dejanju. Izpustil je le dva verza, ki bi ju moral Matiček zapeti v četrtem aktu (»Je cvedla 'na roža med ternam lepó, al zboldil se j' eden, k' je segal za njó«), in tista dva, ki bi ju neposredno za Matičkom naj zapel Tonček (»Imam eno lubo, me lubi, to vejm, na tihim zdiuhujem, povedat ne smem«). To ima svojo utemeljitev. Že tekst teh dveh pesmic se razhaja od ostalega v pevskih vložkih. Gspan je pravilno zapisal, da po obliki in vsebini spominja na naše ljudske pesmi.⁴⁰ Hkrati je še po Linhartovi predlogi vezan na muzikante, ki si jih je pisec očitno zamislil v stilu gorenjskih kmečkih godcev. Novak pa se je v svoji glasbi izognil tako tema dvema pesmicama kot vsem ostalim Linhartovim navodilom, kjer nastopajo godci. Gotovo ga je motila povsem nasprotujoča si družitev ljudskega in umetnega tipa glasbenega oblikovanja, ki bi jo v primeru, da bi se odločil za oboje, moral upoštevati in izvesti. Pevski vložki so z izjemo navedenih dveh pesmic zahtevali popolnoma drugačen stil. Sicer je treba naglasiti, da bi nakazano nasprotje v glasbeni zasnovi ustrezalo značaju snovi in s tem celotnega besedila ter njegove vsebine in bi notranje snovne kontraste še podčrtalo. Kljub temu Novak tega ni izvedel in se je odločil le za komponiranje pevskih vložkov.

Sledeč načelom opernega skladanja in prakse rokokoja ter začetnega klasicizma je uporabljal okraske v omejenih možnostih, podpiral jasne in spevne melodije z zvočno čistimi ter bogatimi zvoki in razvijal svoje muzikalne domisleke s preprostimi, pa učinkovitimi ritmi. V vokalnem sestavu je kombiniral različne tekste posameznih glasov ter uspel dvigniti njihov polet. Linhart je duete in tercete sicer določil včasih že sam. Novak pa je te možnosti s spretno tehniko še znatno

razširil, ne da bi tako vplival na vsebinsko ali formalno spremembo Linhartovih predlog. Iz njegovega arhitektonskega oblikovanja je razvidna zavestna sistematika v širjenju potrebnih učinkovitosti, ki so hkrati ustrezale tudi vsebinskemu razpletu komedije oziroma vložkov. Tako vokalni solo, duet in tercet drugega dejanja v četrtem razširi na kvartet, v petem dejanju pa na kvintet in sekstet, ki vzbuja že vtis sicer omejenega, pa zvočno polnega komornega zbora.

Tudi njegov instrumentalni sestav je zelo premišljen. Zanj je gotovo upošteval tehnične možnosti in pogoje, ki so mu bili v Ljubljani devetdesetih let XVIII. stoletja na razpolago. Tako obsega njegov orkester v drugem dejanju dva rogova, dve oboi, dve ali štiri violine, violo ter čelo in kontrabas oziroma oboje. V četrtem dejanju je zasedba ista, le namesto rogov v dis sta rogova v g in namesto oboe se je poslužil flavte, ker je bolj ustrezala izraznemu značaju tega pevskega vložka. V petem dejanju pa uporablja dva rogova v f in dis in spet oboe, medtem ko je ostala zasedba ista. S spremembami v rogovih, oboah in flavtah je Novak pokazal poznanje izraznih fines posameznih instrumentov in smisel za čimbolj doživljeno ter vsebinskemu poteku teksta ustrezajočo instrumentacijo, ki jo je, to sodimo iz partiture, izvrstno obvladal.

Celotna glasbena podoba Novakove glasbe k »Matičku« nudi vtis lahko tekoče, pristrčne, doživljene in plastično zajetne enote, ki ni odlična samo v tehničnem in oblikovnem pogledu, marveč je obdarjena tudi z dokajšnjo invencijo.⁴¹ Iz nje nevsiljivo vrejo humorja polne in duhovite glasbene misli. Drobne, pisane, igrive, privlačne in neposredne, kot če bi poslušali Mozarta, ki mu je bil Novak zelo blizu. Zdi se, da bi utegnili njegovega »Figara« celo zamenjati s kakim fragmentom iz Mozartove operne tvorbe, če bi vendarle ne imel določenih svojskosti.

Novaku je gotovo bil zgled Mozart. Moral je poznati njegovo delo, saj se je v svojem oblikovanju posluževal njegovih ustvarjalnih prijemov in njihovih potankosti. Nedvomno ga je tudi občudoval, kot so ga občudovale množice širom po glasbeni Evropi. Bržkone je svojo glasbo k »Matičku« nazval drugače kot Linhart svojo veseloigro ne toliko zaradi snovno sorodne Beaumarchaisove »La folle journée ou le Mariage de Figaro« ali libreta, ki ga je Mozartu napisal Emanuele Conegliano-Lorenzo da Ponte, kolikor zaradi »Figarove svatbe« velikega mojstra. Dal ji je naziv »Figaro«, s čimer je njegov odnos do Mozartove nesmrtni opere še bolj poudarjen. O »Figarovi svatbi« je do takrat lahko že mnogo slišal, morda jo je tudi sam kje poslušal, četudi se to zdi manj verjetno. Glas o njej pa je okrog 1790, ko je že bila zelo popularna, tako ali drugače prodrl tudi v ljubljansko mesto. Prilike je

bilo dovolj. Italijanske in nemške gledališke družine so mogle pripovedovati o njej, enako skozi Ljubljano potujoče osebe tega ali onega stanu in poklica in tu nastopajoči glasbeniki. Tudi Zois, Linhart in posebno Dušek, ki je prišel s Češkega, kjer je v Pragi doživela »Figarova svatba« nepopisen uspeh, pa morda še katera druga osebnost iz ljubljanskega kulturnega življenja. Skratka, bilo je mnogo možnosti, da se je seznanil z Mozartovo umetnostjo in dovolj razlogov, da se je navdušil za njegovo glasbo in jo vzljubil. Nanj je vplivala podobno, kakor na stotine drugih sodobnih skladateljev. Saj je Mozartov stil v še vedno precej kozmopolitsko razporejenem evropskem kulturnem vzdušju postal malone manira, ki so ji na prehodu iz rokokoja v klasiko in še desetletja zatem sledili ali zapadali mnogi ustvarjalci. Ti pa so kljub oblikovni in tehnični naslonitvi pisali zaradi lastne čustvene sile vredna dela, od katerih so posamezna zapustila v evropski operni tvorbi konec 18. in v začetku 19. stoletja znatne sledove.

Tudi Novak je napisal svojega »Figara« v Mozartovem stilu, če smem tako reči. To se kaže tudi v dinamičnosti razpleta, v vokalnih ansamblih, ki imajo vodilno vlogo ali so vsaj v sorazmerju s solističnim partom, in v živih, neposrednih likih, ki dokazujejo dobro skladateljevo poznanje življenja, kakršno se kaže v precej verni realistični glasbeni upodobitvi. Kolikor gre za arhitektoniko in uporabo tehničnih sredstev, je bil Novak res Mozartov epigon. Izrazno pa je bil dovolj samostojen in je zapel tako, kot je čutil v svoji notranjosti. Zato je njegov »Figaro« kljub stilni naslonitvi na Mozarta dokaz izvirnih skladateljevih moči. V njih se zaradi mejá, ki mu jih je začrtal Linhartov tekst, in zaradi zelo omejenih tehničnih izvajalnih možnosti takratne ljubljanske glasbene reprodukcije ni mogel izpeti tako, kot bi se lahko gledé na svojo glasbeno nadarjenost. Pa nam je s »Figarom« vendar zapustil sicer droben, a čustveno zajeten plod svojega ustvarjalnega duha, ki lahko še dandanašnji ogreva in privlači široke množice poslušalcev. To pa je za presojanje umetniških del najpomembnejše in najbistvenejše in odloča o njihovi stvarni vrednosti.

Stilno se pravzaprav Novak ni mogel nasloniti drugam kot na Mozarta. To je zahteval že tekst, ki ga je Linhart oblikoval z rokokojsko svežino, nežnostjo, vedrino in lahkotnostjo.⁴² V glasbeni obdelavi ne bi temu ustrezal ne baročni patos ne Haydnova in še manj Beethovnova klasika, pač pa le zgodnji tip Mozartovega muziciranja, ko je ta tičal na pol še v rokokoju, na pol pa že v klasicizmu, tako da je bilo med obema malone nemogoče postaviti ostre ločnice, ki so že brez tega problematične v omejevanju in razlikovanju stilnih obdobij. Tega tipa se je poslužil Novak za »Figara«. Bil je najbližji tekstu in gotovo tudi

skladateljevi naravi in glasbeni usmerjenosti, najsi jo je pridobil kjerkoli že. Če bi Novak ne nagibal k temu, ga v glasbi za »Matička« nikoli ne bi mogel zajeti tako neposredno in pristno, kot ga je v resnici. Nazaj pa se Novak ni oziral. Tudi domačih vzorov ni imel takih, da bi se jim mogel predati. Zupan, ki ga je kot skladatelja nedvomno poznal, mu je bil po stilni usmerjenosti oddaljen, drugih tvorcev neposredne časovne bližine, ki bi lahko po svoji pomembnosti osvojili Novaka, pa tedaj ni bilo na Slovenskem. Barok se je počasi izgubljal, mimo tega je bil Novakovi miselnosti očitno tuj. Tako je nujno krenil tja, kamor ga je vodil njegov umetniški nazor in okus, kjer so ga mikali blesteči vzori in morda še spodbude Linhart, Duška ali še koga drugega, za katerega ne vemo. Zlasti verjetne se zdijo v tej smeri Linhartove spodbude, to pa zato, ker je Novak komponiral njegov tekst in zato, ker se je Linhart tudi sam glasbeno nagibal k stilni družitvi iztekajočega se rokokoja in zgodnjega klasicizma, kot je to dokazal s svojima skladbicama. Iz teh razlogov se je napredno misleči Novak, ki se je iztrgal iz preteklosti, obrnil k Mozartu.

Dejstvo »Figara« seveda sili k vprašanju, ali je bila ta glasba v času svojega nastanka izvedena ali ne. S tem pa je organsko povezano vprašanje izvedbe Linhartovega »Matička« samega. S to snovjo je imel neprilike že Mozart, ko se je bil odločil za njeno glasbeno obdelavo. Lorenzu da Ponte je uspelo prepričati Jožefa II., ki ga je v Beaumarchaisovi komediji motila satirična ost proti fevdalcem in absolutizmu, zaradi česar cenzura leta 1785 ni dovolila Schikanederjevi družini uprizoritve v dunajskem »Theater am Kärnthnerthore«, ⁴³ da z njegovo predelavo Mozartova opera ne bo pohujšljiva. Te osti je libretist res zabrisal in tako omogočil krstno predstavo »Figarove svetbe«. Tudi Linhart je kajpada moral računati s cenzuro, ki je postala iz strahu pred idejami francoske revolucije po smrti Jožefa II. še strožja. Izognil se je posameznim kočljivim mestom izvirnika, vendar je vnesel nekatere nove satirične misli, ki so se nanašale posebej na položaj slovenskega naroda. ⁴⁴ Gotovo pa je računal z uprizoritvijo. To sklepamo po tem, da je »Matička« sploh napisal, prav kakor po natisku te veseloigre.

Zaradi pomanjkljivih virov so bili in so lahko še danes slovenski literarni zgodovinarji v nemali zadregi glede izvedbe »Matička« v letu 1790 ali neposredno po njem. Po Kidriču bi sklepali, da »Matiček« ni bil izveden in je prišlo do njegovega natiska zato, ker se je zdela knjiga cenzuri manj nevarna od odra. ⁴⁵ Janez Bleiweis je 1849 omenil, da so komedijo igrali v letu 1790 ali 1792. ⁴⁶ Njegove navedbe je še istega leta ponovil Leopold Kordeš, ⁴⁷ noben od njiju pa svoje trditve ni podprl z dokazom. Tako menijo literarni zgodovinarji, da »Matiček«

ob nastanku ni bil izveden⁴⁸ in sta Bleiweisova ter Kordeševa trditve verjetno nastali z zamenjavo uprizoritve Linhartove »Županove Micke«, ki so jo 1789 in 1790 igrali v ljubljanskem Stanovskem gledališču diletanti iz tedanje slovenske preporodne družbe.⁴⁹ Medtem pa že leta 1840 pravi Milko, to je Franc Malavašič, da je tako »Veseli dan« kot »Županovo Micko« leta 1790 izvedlo na ljubljanskem odru neko diletantsko društvo,⁵⁰ morda tisto, ki je uprizorilo »Županovo Micko«. Malavašič izrecno omenja obe Linhartovi veseloigri, pa spet brez virov, ki bi to potrdili, četudi jih je pisec moral poznati. Glede na ta poročila, četudi niso opremljena z dokazilnim gradivom, se zdi, da ne bi kazalo dokončno trditi, da »Matiček« ob nastanku ni bil uprizorjen. Če že manjkajo dokazi o nasprotnem, namreč da je bil izveden, manjkajo tudi dokazi, da ni bil izveden. Poročila iz prve polovice preteklega stoletja pa celo prej podpirajo misel o njegovi uprizoritvi, četudi se zanjo zaradi prej navedenih razlogov ne moremo ali še ne moremo povsem odločiti.

Na tako rešitev se v glavnem opira tudi odgovor glede izvedbe glasbe k »Matičku«, se pravi Novakovega »Figara«. Malo verjetno se zdi, da bi ga skladatelj pisal in napisal, če ne bi bil prepričan, da ga bo mogel poslušati na odru. S tehnične strani je imel v ta namen dovolj jamstev, saj je bilo okrog 1790 v Ljubljani dovolj instrumentalistov, ki bi mogli izvesti razmeram prilagojeno partituro, pa tudi toliko sposobnih pevcev ni manjkalo. To misel utrjuje tudi dejstvo, da gre v primeru partiture »Figara«, ki jo poznamo, že za prepis in ne za izvornik, razen glede naslovne strani, ki ji je tekst napisal skladatelj Novak sam. Izvornik pa je seveda moral obstajati, sicer ne bi bilo prepisa. Čemu pa naj bi služil prepis, če ne izvedbi oziroma stvarnim možnostim zanjo. S te strani sicer izvedbe »Figara« in s tem »Matička« neposredno in popolnoma nedvoumno tudi ne moremo dokazati, vendar pa se verjetnost uprizoritve poveča. Smemo pa še upoštevati to možnost, da so se pevski vložki Linhartovega »Matička« zaradi svoje mikavnosti izvajali sami, to je z Novakovo glasbo in brez ostalega teksta. V tej smeri bi nas utegnile podpreti omenjene Čopove navedbe, ki pa so spet zvezane z »Matičkom« in pravijo, da Linhartovega »Matička« in Novakovega »Figara« ne smemo tolmačiti vsakega zase, ampak skupno, kot je tudi bilo zamišljeno v času nastanka prvega in drugega.

Če združimo činitelje, ki govorijo v prid ali proti izvedbi »Matička« in s tem »Figara« nekje leta 1790 ali kmalu nato, se zdi ta ob upoštevanju Malavašičeve navedbe in dejstva »Figara« verjetna. Dokončna rešitev tega vprašanja ostaja sicer še vedno odprta. Po najdbi partiture Novakovega »Figara« in naslonitvi na Malavašičevo trditev ter za-

ključkih, ki sledijo iz tega, pa smo se ji približali bolj kot prej, ko ta vira ali nista bila znana ali pa ju ni nihče navajal oziroma upošteval. V tem smislu je domneva, da je bil »Matiček« in z njim »Figaro« izveden ob nastanku, verjetnejša od domneve, da ni bil.

V zvezi z Linhartovim »Matičkom« dobiva Novakov glasbeno izvrstno oblikovani »Figaro« še poseben pomen, ko se vprašamo, kdo neki je spodbudil Novaka, da se je lotil Linhartovega teksta in kakšna vrednost gre s te strani tej glasbi.

Novak in Linhart sta se gotovo poznala osebno. Kako in kdaj sta se spoznala, ne vemo. Morda prek Linhartovega svaka Makovca, pri katerem je Novak kasneje stanoval.⁵¹ Makovčevo posredovanje pa v tem primeru ni bilo neogibno nujno, saj sta lahko Linhart in Novak navezala stike v tedanji mali Ljubljani tudi brez tega. Zaradi zainteresiranosti na uglasbitvi »Matička« bi utegnil Linhart tudi sam poiskati Novaka, ki je bil kot glasbenik bržkone že znan. Seveda, če že dalje časa nista imela medsebojnih stikov.

Novak, ki je prej ko ne sodeloval že v pripravljajanju »Matička« in mu je avtor te veseloigre nedvomno bil blizu, se je poznal verjetno še s kom drugim iz Linhartovega, se pravi preporodnega kroga, vsaj z vodilnimi osebnostmi, kot na primer z Vodnikom in Zoisom. Zlasti s slednjim, okoli katerega so se zbirali vsi ljubljanski prosvetljenci, med katere smemo šteti tudi Novaka. Njegove zveze s Zoisom se zdijo toliko verjetnejše, ker je Zois veljal za dobrega poznavalca in izrazitega ljubitelja glasbene umetnosti in je torej bil verziran tudi v področju, ki je prvenstveno zanimalo Novaka. Da bi Zois na slednjega vplival stilno, je zaradi Zoisovega velikega nagnjenja k italijanski operi manj verjetno. Nikakor pa ni izključeno, da bi ta v barok zagledani Zois, ki pa je gotovo imel smisel tudi za prve klice prihajajočega klasicizma in predvsem za rokoko ter ostale pojave, ki označujejo prehod v novo stilno obdobje, prav tako imel svoj delež v stilnem usmerjanju skladatelja Novaka. Ta napredni prosvetljenec menda tudi v glasbenem oziru ni zamujal časa in je sledil razvoju. Če se za novo stilnost morda ni kdo vé kako navduševal, pa jo je spričo svoje duhovne širine vsaj toleriral. Novak je v svojem »Figaru« že krepko stopil v zgodnji klasicizem. Pa se v njem še čutijo odenki rokokoja, kot se še kažejo pri začetnem Mozartu. S tega vidika bi utegnili domnevati, da mu je v formiranju stilnih prijemov dal kako spodbudno misel tudi Zois.

Večjo vlogo pa bi mogel imeti Zois v spodbujanju Novaka za uglasbitev pevskih vložkov Linhartovega »Matička« nasploh. Ta komedija je pomenila velik uspeh slovenskih preporoditeljev ob koncu 18. stoletja. Naravno bi bilo, da na še večjem uspehu »Matička«, ki bi nastal

z ustrežno glasbo, ne bi bil zainteresiran samo avtor Linhart, marveč tudi duša slovenskega preporodnega krožka, Zois. Tako je misel o spodbudni vlogi Zoisa pri nastanku »Figara« na moč verjetna in teza o tem, da so na Novakovo odločitev poleg skladatelja samega vplivale tudi osebnosti iz družbe ljubljanskih prosvetljencev in posebej še slovenskih preporoditeljev, med njimi zlasti Linhart in Zois, je zelo trdna.

Za slovenski preporod je tudi Novakov »Figaro« predstavljal pomemben uspeh, najsi so se tega v svojem času preporoditelji zavedali ali ne. Kot je imelo njihovo prizadevanje izrazit kulturni značaj in je bilo usmerjeno v oblikovanje slovenskega knjižnega jezika, je imela tudi Novakova glasba k »Matičko« sorodno važnost. »Figaro« ni bil nikaka revolucionarna skladba, ki bi v evropskem merilu napovedovala nov čas. V slovenskem pa ga je. Oznanjala je skorajšnji pohod klasike tudi pri Slovencih in toliko je bila revolucionarna, predvsem zato, ker je »Figara« zaplodila in ustvarila osebnost, ki je narodnostno pripadala slovenskemu življu. Napor slovenskega preporoda so torej odmevali tudi v glasbeni tvorbi. Ne tako, da bi pomenili začetek specifično slovenske glasbe, za kar še ni bil čas. Pač pa tako, da so ne glede na stilno orientacijo, ki je bila v glasbi še vedno izrecno kozmopolitska, spodbudili k ustvarjanju slovenske odrske glasbe.

S »Figarom« je bil podan še mnogo močnejši dokaz kot z Zupanovim »Belinom«, z Japljevim prevodom »Artakserksa« znamenitega Metastasija ter z Linhartovimi in Zoisovimi prevodi tekstov italijanskih arij v slovenščino, da zmore slovenska beseda to, kar tuja in se lahko na odru postavi enakovredno ob stran italijanskemu ali nemškemu jeziku, ki sta dotlej obvladovala oder ljubljanskega Stanovskega gledališča. Pred desetimi leti začeto delo na področju slovenskega odrskega glasbenega ustvarjanja je sedaj, leta 1790 torej v vsakem pogledu naredilo močan korak naprej. V primerjavi z »Belinom« je tako glasbeno kot po tekstu predstavljal »Figaro« velik napredek. Glasbeno se je s svojo rokokojsko in klasicistično vedrostjo umaknil napihnjnemu baroku, snovno je iz mitološko-alegoričnega ozračja krenil v resničen in sodoben svet in zajel njegovo, predvsem slovensko življenje z duhovito, osvežujočo satiro. V prvem in drugem pogledu se je odločno opredelil za novo razvojno obdobje, kakor se je v zapadnoevropskem obzorju že bohtno razraščalo in je nastopalo sicer polagoma, pa z vedno jasnejšimi in trdnejšimi oblikami tudi pri Slovencih.

Doslej ne poznamo nobene druge Novakove skladbe kot »Figara«. Kantata »Krains Empfindungen« je znana le po naslovu. Če bi Novak napisal samo to dvoje, kar pa se ne zdi verjetno, je kot skladatelj storil dovolj. In če bi uglasbil samo pevske vložke »Matička«, kot jih

poznamo, bi tudi bilo dovolj, kajti v umetniški in zgodovinski luči se izkaže pomen »Figara« mnogo širši, kot bi mu ga prisojali na prvi pogled.

Ta drobna glasba je bila prvi produkt slovenskega ustvarjalnega elementa ob vstopu klasicistične stilnosti v glasbeno tvorbo na Slovenskem. V slovenski odrski glasbi je zaradi pomanjkanja tehničnih pogojev, ki so bili potrebni za nadaljnji uspešni razvoj, ostala sicer osamljen pojav, če izvzamemo »Tinčka Petelinčka«. Slednjega sta po F. Kotzebuejevem »Der Hahnenschlag« bržkone prevedla v slovenščino Kopitar in Vodnik. Leta 1805 so ga igrali otroci v Stanovskem gledališču in menda je imel tudi glasbo ali vsaj pevske točke.⁵² Ni pa znano, kdo bi jih zložil. Morda spet Novak, ki je bil v tem času glasbeno še zelo aktiven. Vendar gradiva v tej smeri manjka.

Izvirna slovenska odrska glasbena tvorba je po »Figaru« zastala za nekaj desetletij. Ni bilo ne izvajalcev, ki bi tvorili stalno in nadalje se razvijajočo gledališko skupino, ne občinstva, ki bi spremljalo njihova prizadevanja. Slovenskega meščanstva tako rekoč še ni bilo in proces oblikovanja slovenskega ljudstva v samostojen narod poganja šele prve, skoraj neopazne kali. Kjer ni odjemalcev, pa ni proizvajalcev. V glasbenem pogledu mislim, da zato ni bilo ne možnosti ne potrebe po pevcih, igralcih, instrumentalistih in skladateljih. Za vse so manjkali tisti osnovni pogoji, ki jih zahteva vsako obsežnejše in k nekemu določenemu smotru usmerjeno ustvarjanje in poustvarjanje. Teh sicer tudi takrat ni bilo, ko je Novak pisal svojega »Figara«. Vendar je tedaj pripomogla širokopotezna dejavnost slovenskih preporediteljev, da se je slovenska odrska glasba kljub neugodnim pogojem pojavila kot znanilec novih časov. Ta aktivnost se je v začetku novega stoletja močno zmanjšala in posledice so se pokazale tudi v ustvarjalnem poletu nastajajoče slovenske odrske glasbe.

Od tod ta vrzel, ki jo več desetletij po nastanku »Figara« čutimo v tej smeri na Slovenskem. To pa ni pomenilo, da se slovenski poustvarjalni in ustvarjalni duh v glasbi sploh ni udeleževal in da se ne bi započeta kal glasbenega klasicizma razvijala dalje. To in ono bomo spoznali v neposredno sledečem nadaljevanju našega glasbenega življenja, saj zaradi kasnega začetka slovenskega narodnostnega razvoja, ki bi spodbudil k razmišljanju o potrebi oblikovanja specifičnega slovenskega glasbenega izraza, še ni bilo ovir za usmeritev klasicizma.

Novakov »Figaro« odločno dokazuje vpliv preporedne misli na glasbeno ustvarjanje, kakor se je odvijalo na Slovenskem ob koncu 18. stoletja na splošno in v slovenski glasbi posebej. Potemtakem smemo reči, da se slovenski prepored ni omejil le na utrjevanje napredne

misli, ki jo poznamo iz omenjenega razdobja slovenskega literarnega udejstvovanja in njegovih posledic, marveč je hoté ali nehoté močno odmeval tudi v glasbi. Da »Figaro« razvojno ni zapustil globljih in trajnejših posledic, pa ni bila njegova krivda, temveč jo je treba iskati v vnanjih družbenih činiteljih, ki niso imeli nobene zveze z odmevom njegove umetniške vrednosti.

Naposled izpričuje »Figaro« znatno ustvarjalno silo svojega mojstra ter temeljito obvladanje kompozicijske tehnike. Res škoda, da so neugodne razvojne okoliščine branile Novaku, da bi neovirano sprostil svoje tvorne sposobnosti, za katerih uveljavljenje je sicer imel vse tehnične pogoje, ki so potrebni umetniškemu oblikovanju. Tako pa je večji del svojih moči moral posvetiti skrbi za razcvetanje Filharmonične družbe. Tudi s tem je posredno koristil slovenski glasbi in vsemu glasbenemu življenju na Slovenskem. Vendar bi za prvo in drugo utegnilo biti njegovo ustvarjanje še pomembnejše. Kljub temu pa mu gre važno mesto v zgodovini slovenske glasbene umetnosti. S »Figarom« je zapustil tehten dokument o kvaliteti lastnega ustvarjalnega duha, o prispevku slovenskega preporoda v glasbeno tvorbo in o nastopu klasicistične stilnosti, še preden se je rodila Filharmonična družba in začela v tej smeri uresničevati svoje osrednje smotre.

¹ Glej Zapuščinski akt za J. B. Novaka, ODAS, Gub. arh., 2944/O. D.; Mrliška knjiga šentpeterske župnije v Ljubljani; LZg 1835. 109.

² Gl. Trauungsbuch oder Register aller bey der Haupt Stadt St. Niklas in Dom, za 1784—1815, fol. 86, arhiv stolne župnije v Ljubljani.

³ Ibid., fol. 195.

⁴ Prim. Geburts- und Taufregister der Dompfarr za 1748—1762, Arhiv stolne župnije v Ljubljani.

⁵ Prim. Rojstni in krstni register šentpeterske župnije v Ljubljani.

⁶ Gl. Radies P., Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach, m., 108 (NUK, Mus.).

⁷ Prim. Nomina in arena literaria victorum... od 1763 dalje.

⁸ Gl. ODAS, Gubernialni arhiv, 1779, 25/2.

⁹ V izvorniku: »Unterzeichneter bittet ihme den Akzess bei dem hiesigen ständischen Archiv zu bewilligen, zu Unterstützung seiner Bitte hat er folgende Beweggründe beizubringen: (a.) Weil er durch 5 Jahre bei der hiesigen Navigation als Zeichner mit 120 fl., wie sein in originale angebogones Dekret sub No. 1 ausweist, angestellt war, und dann bei der Aufhebung derselben bei der Landeshauptmannschaft als Wochenschreiber seine Dienste leistete: vorzüglich aber gründet sich seiner Bitte (b.) in diesem, weil er als ein junger Mensch, der auch Privatdienste zu erhalten nicht vermögen ist, seine jugendliche Jahre nicht dem Müsiggange zu widmen gefindert ist, sondern sich von Tage zu Tage mehr beflissen will Fähigkeiten sich sammeln dem Staate dienen zu können: dahero wird er sich (c.) auch zufrieden stellen wenn er nun diesen Akzess unentgeltlich wird antretten können. Laibach den 14en Juny

1784. Johann Novak, m. p.« (Gl. ODAS, Stanovski arhiv, 1784, fsc. 9.) Omenjena priloga, v kateri so bili morda kaki podatki o Novakovem rojstvu in izobraževanju, žal ni ohranjena.

¹⁰ Kapusi, ki so bili sorodniki Zoisa, so si ustvarili plemiško ime Pichelstein po Büchelstein (pravilno: Steinbüchel = Kamna gorica), od koder so bili doma.

¹¹ Gl. ODAS, Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1792 pod št. 2385, fsc. 5; istotam, Gubern. arhiv, št. 98, fsc. 1, 1792.

¹² Prim. Instanzkalender für das Herzogthum Krain, 1795, 35; Schematismus für das Herzogthum Krain, 1795, 25, 1796, 25; OGAS Einreichungsprotokoll der Landesstelle in Krain, 1896, št. 2544, 6559.

¹³ Poročna knjiga 1784—1815, str. 195, arhiv stolne župnije v Ljubljani; Instanz Schematismus vom Herzogthume Krain, 1805, 35.

¹⁴ Gl. Rojstno knjigo stolne župnije v Ljubljani, 1806—1820, str. 5.

¹⁵ ODAS, Einreichungsprotokoll des Illyrischen General Gouvernement, 1814, št. 4871.

¹⁶ Prim. Schematismus des Laibach Gouvernements-Gebietes, 508, 594.

¹⁷ Gl. Keesbacher Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, 1862, 122.

¹⁸ Prim. Statuten der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, čl. V, 1801.

¹⁹ Gl. Schematismus für das Herzogthum Krain, 1795, 185.

²⁰ V izvirniku: »Ob bei diesen Gesinnungen der Regierung hauptsächlich die öffentlichen Staatsbeamten, die den grössten Theil der Gesellschaft darstellen, sich nicht vermuthlich scheuen müssten, Mitglieder einer Gesellschaft zu sein, die den deutlich ausgesprochenen Absichten des Hofes nicht entspricht. Damit nicht Mitglieder zum Austritte veranlasst würden, sei kein besseres Mittel übrig, als dass die Direction unter Darlegung der politischen Gefährlosigkeit unserer Gesellschaft von Ministerium die Bestätigung des Fortbestandes erwirke, indem man die Hoffnung hege, dass die Regierung einen so nützlichen und loyalen Vereine nicht entgegen treten werde.« Gl. Radies P., ib., 82.

²¹ V izvirniku: »Die imponierenden fremden Gäste wünschten zwar sehr oft dieses gesellschaftliche Vergnügen wieder an der Tagesordnung; allein überzeugt, dass dieselben sich nicht geneigt finden dürften, die gesellschaftlichen Statuten ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen, schien es der Direktion besser und nützlicher, lieber ganz unthätig zu bleiben, als sich einem erzwungenen Vergnügen zu unterjochen.« Gl. Radies P., ib. 122.

²² Prim. Radies P., ib., 124.

²³ Gl. Catalog 1794—1804, FA v NUK, Mus.

²⁴ Prim. Concertations-Protocoll, Radies P., ib., 110.

²⁵ Prim. gradivo v FA, NUK, Mus.

²⁶ Prim. Alphabetisches Verzeichniss der Ehrenmitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach von 1805 bis 1865 (Fa v NUK, Mus.). Zanimivo je, da »Verzeichniss sämtlicher wirklichen, und Ehren-Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft in Laibach« za leto 1825 Novaka ne navaja za častnega člana. Tudi kasneje se podatki letnih poročil FD v primerjavi z gornjimi često razhajajo, kar pa ni samo v Novakovem, marveč tudi v raznih drugih primerih.

²⁷ V celoti: Krains Empfindungen über den Besitz ihrer königl. Hoheit der verwittweitwn Frau Churfürstin von Pfalzbayern (Maria Leopoldina) und (über das Ende des Franken Krieges) gesungen zu Laibach im Heumonde 1801

(In Musik gesetzt von Johann Baptist Novak) Liebhaber der Tonkunst. Gl. NUK. 77858.

²⁸ Instanz Schematismus für das Herzogthum Krain, 1802, 34.

²⁹ LZg, 1801, št. 60.

³⁰ Gl. Gspanove Opombe v A. T. Linhartu Zbranem delu, 1950, 478 ss.

³¹ Prim. Schenk E., Kleine Wiener Musikgeschichte, 1947, 124—125.

³² Gspan, *ibid.*, 484—485.

³³ *Ibid.*, 490.

³⁴ *Ibid.*, 491.

³⁵ Prim. Mantuani J., O slovenski operi, Z VI/3, 29—30.

³⁶ Prim. Rakuša Fr., Slovensko petje v preteklih dobah, 1890, 28; UT 1882, 235.

³⁷ Navedeno po Avg. Pirjevcu, Matija Čop, Izbrano delo, 1955, 29; prim. Gspan, *ibid.*, 481.

³⁸ Tekst natiska je citiran po A. T. Linhartu Zbranem delu v Gspanovi redakciji.

³⁹ Mnenje A. Gspana. Niti v natisku iz leta 1790 in niti kasneje ne zasledimo omenjenih sprememb, kar potrjuje tako razlago.

⁴⁰ Gl. Gspan, *ibid.*, 490.

⁴¹ Prim. Cvetko D., Janez B. Novak in njegov Figaro, Gledališki list SNG Ljubljana, Drama, 1955.

⁴² K temu prim. Kalan F., Oris gledališke zgodovine pri Slovencih, NS, III, 279.

⁴³ Prim. Gspan, *ibid.*, 476, 477.

⁴⁴ *Ibid.*, 478, 479.

⁴⁵ Kidrič F., Slovenski gledališki jubilej ob stoipetdeseti obletnici prve slovenske predstave, K 1940, VII, 36.

⁴⁶ N, 24. I. 1849.

⁴⁷ IB, 27. I. 1849.

⁴⁸ Prim. tudi Gspan, *ib.*, 481.

⁴⁹ *Ibid.*, 481.

⁵⁰ Prim. Instanzkalender für das Herzogthum Krain auf das Jahr 1795, 35.

⁵¹ Prim. Instanzkalender für das Herzogthum Krain auf das Jahr 1793, 35.

⁵² Prim. LW 1806, št. 53 in 54.

K r a t i c e : FA = Arhiv Filharmonične družbe v Ljubljani; IB = Illyrisches Blatt; K = Kronika; LW = Laibacher Wochenblatt; LZg = Laibacher Zeitung; N = Novice; NS = Novi Svet; NUK = Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani; ODAS = Osrednji državni arhiv Slovenije; SNG = Slovensko narodno gledališče v Ljubljani; UT = Učiteljski tovariš; Z = Zbori.