

Dragotin Cvetko

ZNAČILNOSTI IN REZULTATI SLOVENSKEGA GLASBENEGA DELA V LETU 1848

Pred marčno revolucijo je bilo glasbeno delo na Slovenskem nekoliko drugačno kot v nekaterih drugih evropskih deželah. Ne po stilni orientaciji. S te strani je v glavnem sledilo za gibanji, ki so bila značilna za zahodnoevropsko glasbo in s katerimi se je na splošno časovno ujelo. Razlike se kažejo z druge strani. Razmeroma neugodne razmere so vplivale, da se rezultati glasbenih prizadevanj na slovenskem ozemlju ne po kvaliteti ne po obsegu niso vzpeli na stopnjo, na kateri je bilo to umetniško področje na primer v tedanjih notranjeavstrijskih pokrajinah, ki so razvojno nudile zanj boljše pogoje. Seveda tudi na Slovenskem situacija ni bila vedno ista. Zlasti se je začela spreminjati v času reformacije. Od začetka 17. stoletja dalje se je s presledki postopomaboljšala, kar je vplivalo tudi na dosežke glasbenih storitev in je dvigalo njihovo raven.

Vendar se ne zdi, da bi smeli in mogli samo v manjši kvaliteti in obsegu iskati ali videti to, kar je z glasbene strani skozi stoletja bistveno ločilo slovenska tla od marsikaterih druge dežele tedanje Evrope. Razlike so nastajale tudi in predvsem zaradi specifičnih činiteljev, med katerimi se kažeta vplivna zlasti dva.

Prvi je bil odhajanje sposobnih glasbenikov, ustvarjalcev in poustvarjalcev slovenskega rodu iz ožje domovine tja, kjer so pričakovali ugodnejše razmere za svoj osebni razvoj in za svoje umetniško uveljavljanje. Zaradi naraščajočih možnosti zaposlitve na domačem ozemlju se je ta odtok od sredine 16. stoletja postopoma ožil, v celoti pa se še stoletja zatem ni ustavil. Tako je slovenska glasbena emigracija pomagala graditi glasbeno kulturo v raznih narodnostno tujih evropskih središčih, a se je njena odsotnost negativno odrazila v razvoju glasbe doma. S tem in s posledicami, ki so deloma izvirale tudi iz dejstva, da se slovensko ljudstvo še ni formiralo in čutilo kot narod, je zvezan drug pomemben činitelj, ki je neposredno in morda najbolj vplival na prej omenjene razlike: manjkanje zavesti narodnostne pripadnosti, ki bi lahko vplivala na značaj dela ustvarjalca slovenskega rodu na podoben način kakor v kompozicijah drugim evropskim narodom pripadajočih avtorjev še pred nastopom evropskega nacionalizma. Ne glede na to, ali so delovali doma ali na tujem, je za skladatelje slovenskega porekla v stoletjih pred začetkom slovenskega narodnostnega gibanja

na splošno značilna privrženost evropskemu duhovnemu univerzalizmu. Ta je bil zanje aktualen tudi še v času, ko je drugod že usihal ali v celoti izginil. Rezultati reformacije se žal na Slovenskem tudi v glashi niso nadaljevali in niso mogli pospešiti oblikovanja v narodnostno izdatnejše pogojen, čeprav v evropski okvir še vedno vključen umetniški izraz. Slovenska beseda je bila v 17. in še večini 18. stoletja omejena na ljudski cerkvenopesemski repertorij in z njo ter v njej tudi slovenski glasbeni izraz, kolikor je z izjemo prvin slovenske ljudske glasbe in pesmi o njem sploh mogoče govoriti. V takih razmerah se seveda ni mogla formirati slovenska glasba v čistejšem pomenu besede. Dejstvo, da se je na Slovenskem s pomočjo domačega in tujega elementa kljub temu glasbeno delo razraščalo, ne govori proti tej ugotovitvi in pravzaprav z njo nima nič skupnega. Bilo je dokaz prizadevanj, ki bi lahko nastala na katerem koli etničnem, z umetnostnega vidika narodnostno še neprizadetem prostoru.

V omejenem obsegu in pomenu so se pod vplivom dela slovenskih preroditeljev začele s te strani kazati prve spremembe proti koncu 18. stoletja. Treba pa je ugotoviti in naglasiti, da v glasbenih prizadevanjih niso segle v značilnosti izraza, temveč le v rabo slovenskega jezika. Zato na primer Zupanov »Te Deum laudamus« ne razodeva nič takega, iz česar bi smeli sklepati na avtorjevo zvezanost s slovenskim ljudstvom. Tudi Novakov »Figaro« ne kaže takih ali podobnih potecz. Ta glasba za Linhartovo komedijo je v neki meri kljub podvrženosti Mozartovi tehniki in Mozartovemu načinu izražanja plod individualne avtorjeve domiselnosti, a v ničemer ne izdaja njegovega rodu. Tega je zase nakazal kvečjemu Linhart v svojem delu, Novak pa se je omejil izključno na komponiranje tistega dela Linhartovega teksta, ki glasbeno ni bil vezan na ljudsko tvornost.

Zupan in Novak potemtakem ne sodita med skladatelje, ki so si prizadevali za ustvarjanje samobitne slovenske glasbe, vsaj ne v ožjem smislu besede. V njunem izrazu prevladujejo elementi univerzalistične miselnosti, pri prvem stilno še vklenjeni v barok, ki se je v Zahodni Evropi tega časa že pred nekaj desetletji umaknil novemu stilu, pri drugem pa usmerjeni v zgodnjo klasiko, kakršna se v Novakovi rabi v vsem še ne razmejuje s predhodnim rokokojem. Velika zasluga obeh, Zupana in Novaka pa je v tem, da sta dala slovenskemu jeziku mesto tudi v glasbeno odrski produkciji in tako v kompozicijski vrsti, v kateri se prej ni uveljavil. Njuno delo na prehodu iz 18. in v prvih desetletjih 19. stoletja ni spodbudilo in ni pritegnilo zgledov ne na odrskem in ne na katerem koli drugem glasbenem področju. Klice iz konca razsvetljenega stoletja se niso razrasle ne glede rabe slovenskega jezika v umetni glashi ne v vprašanju osamosvojitve izraza, ki bi lahko pomembno vplivala na nadaljnji razvoj slovenske glasbe. Raba slovenske besede se je ponovno vrnila v okvir cerkvene pesmi in posvetnih napevov, ki so jih oblikovali največkrat preprosti slovenski ljudje. Skromna in v glavnem na vokal reducirana verziranost v kompozicijski tehniki je bila izjema, ki jo potrjujejo primeri Gregorja Riharja, Luke Dolinarja in Blaža Potočnika. Za njihovo delo je značilna tendenca k ljudskemu

načinu občutenja, ki je neposredno vplivala na melodiko njihovih začetnih ustvaritev. Ne zdi se, da bi izvirala iz narodnostno pogojene potrebe in zavesti. Bolj jo je narekoval odpor proti terezijanskim in jožefiniskim reformam cerkvenopesemskega repertorija, ki so jih vsi trije in med njimi zlasti uspešno Rihar izigravali s prijetno tekočimi in čisto ljudsko ter hkrati posveto zvonečimi napevi svojih drobnih pesmi oziroma skladbic.

Ne glede na razlog, zaradi katerega je nastalo, in na cilj, ki mu je bilo namenjeno, to njihovo delo skupno s podobnimi prizadevanji nekaterih njihovih manj pomembnih vrstnikov izpred marčne revolucije in zbiralcev narodnih pesmi idejno sicer še ni imelo nekega določenega in jasnega narodnostnega koncepta, a je po vsebinskem značaju in dejanskemu učinku v resnici bilo prvi temelj novemu, k slovenskemu izrazu usmerjenemu ustvarjanju. Stilno tako rekoč ni imelo zveze s tem, kar se je takrat dogajalo v evropskem glasbenem svetu in tudi z nobene druge strani ga ni mogoče vrednotiti z vidika strogih umetniških meril. Navzlic temu mu gresta pomen in vloga, ki ju sicer ne kaže precenjevati, a tudi ne podcenjevati.

Neposredno pred marčno revolucijo je bilo čedalje več znakov, ki so dali slutiti spreminjanje fiziognomije celotnega glasbenega dela na Slovenskem. Kazali so se v raznih smereh in bili so taki, da je bilo iz njih jasno, da ne gre za objavljane poskusov iz osemdesetih in devetdesetih let 18. stoletja, ampak za mnogo več. Med njimi je treba poudariti dva, ki se zdita še posebno pomembna.

Ljubljansko Stanovsko gledališče in Filharmonična družba sta bili vse doslej instituciji, ki sta imeli s slovenstvom zvezo samo toliko, kolikor so bili nekateri člani njenih orkestrów instrumentalisti slovenskega rodu. Stanovsko gledališče se je od Jožefa II. naprej trudilo, da bi bilo čim bolj nemško in bi zmanjšalo vpliv italijanskih opernih družb, ki so po ljubljanskem kongresu vedno redkeje prihajale v ljubljansko mesto. Filharmonična družba je bila že od vsega začetka ustanova nemškega meščanstva, ki je imelo v tedanji Ljubljani dominanten položaj. V programskem delu teh dveh institucij se slovenska beseda sploh ni oglasila, ne v vokalnih izvedbah Filharmonične družbe in od Zoisovih ter Linhartovih časov dalje tudi ne več na odru Stanovskega gledališča. Popolna odsotnost slovenskega jezika, ki je značilna za obe navedeni instituciji skozi več desetletij, precej časa očitno ni spodbujala k razmišljanju o tem, da bi bilo dobro in prav v neki meri upoštevati tudi slovensko govoreči del ljubljanskega prebivalstva. To se je zgodilo šele na začetku druge polovice štiridesetih let 19. stoletja, ko so se v tej smeri pokazale v delu Stanovskega gledališča in Filharmonične družbe sicer zelo rahle, a vendar po svoje značilne spremembe.

Gradivo pravi, da je bila v »Ljubljanskem gledišču« 14. februarja 1846 »Poskušnja kranjskih pesem«, ki so jo izvedli člani Stanovskega gledališča Schmidt, Majer, Moldt in Majerhoferjeva ter jo je pripravil vodja »gledišniga glasništva« Gašpar Mašek. Peli so »stara kranjska« napeva »Zadovoljni Kranjci« na Vodnikov tekst in »Moj spominik od Vodnika« ter Potočnikovo »Dolenjsko« in »Pesem od železne ceste«

na Prešernov tekst v uglasitvi, katere avtor je po vsej verjetnosti bil Jurij Fleišman. Iz virov sklepamo, da je za te pesmi komponiral klavirski part Mašek. Poročilo o tej prireditvi omenja, da so se pevci »v petji prav čvrsto obnesli« in so »svojo reč prav dobro opravili«. Gledališče je bilo polno, da »se je vse terlo«.¹ Prireditelj »Poskušnje kranjskih pesem« je očitno bilo Stanovsko gledališče, ki je za ta namen dalo na razpolago pevce in po stilizaciji poročila tudi orkester, glavni iniciator pa je menda bil Mašek. Obiskovalci so bili poleg Slovencev tudi Nemci, katerih navdušenje nad slovenskimi pesmimi si je mogoče razlagati predvsem s tem, da v tem trenutku slovensko vprašanje še ni stopilo v aktualno fazo in slovenska beseda na odru ljubljanskega gledališča še ni mogla biti povod za razpravljanje o prihodnosti glasbenega dela nemškega elementa na slovenskih tleh. To in uspeh »Poskušnje kranjskih pesem« je vodilo Stanovsko gledališče k nadaljevanju prizadevanj v navedeni smeri. Tako je leta 1847 igralec Grambach uvrstil v nemško veseloigro »Laibach in einem andern Welttheile« slovenski pesmi »Veselja dom« in »Veselico«. Prva je bila Slomškova, drugo pa je Grambach baje dobil od »našiga dobro znaniga Gorenskiga peveda Jurja«.² Obe sta zapela Grambach in Callianova tako »ljubko«, da je »poslušaveam serce od veselja igralo«.³

Slovenska beseda na odru ljubljanskega Stanovskega gledališča ni mogla biti slučaj brez nekega utemeljenega razloga. To potrjuje dejstvo, da se je v tem času pojavila tudi na filharmoničnih koncertih. Tako so leta 1846 obiskovalci v dvorani Filharmonične družbe poslušali tudi samospev »Nebò v' dolin« skladatelja Heinricha Procha. Izviren tekst je bil nemški, a so ga na ljubljanskem filharmoničnem koncertu poslušali »in krainischer Sprache«, torej v slovenskem prevodu. Na sporedu enega izmed filharmoničnih koncertov v letu 1847 je bila »pesem od Strellac z naslovom »Popotnik«,«⁴ ki jo je priobčila Slovenska gerlica v svojem prvem zvezku (1848) in so jo seveda peli v slovenskem jeziku.

Kar je bilo v letih 1846 in 1847 na odru Stanovskega gledališča in v okviru filharmoničnih koncertov slovenskega, je bilo v vsakem oziru nadvse skromno: z vidika tedanjega stila, kompozicijske tehnike in umetniške vrednosti ter v primerjavi z reprodukcijo obeh navedenih institucij, ki sta bili na razmeroma visoki poustvarjalni ravni in sta v svojih programih v glavnem sledili za dosežki tedanje evropske glasbene tvornosti. Ne glede na razloge, ki so vodili Filharmonično družbo in Stanovsko gledališče k toleranci slovenskega jezika in so vplivali na pozitiven sprejem pri publikii, je važno dejstvo, da slovenska pesem in v širokem smislu tudi storitev slovenskega skladatelja nista več bili omejeni samo na slovenske poslušalce. Znova sta začeli stopati na gle-

¹ Prim. N (Novice) 1846, 52.

² Za vprašanje proveniencije te pesmi prim. N 1845, 110—111, 1847, 2, 100, 103; Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III, Ljubljana 1960, 399, 400, op. 7.

³ Gl. N 1847, 2.

⁴ Gl. in prim. sporede ljubljanske Filharmonične družbe (FD) za 1846 in 1847, gradivo v arhivu FD v NUK, Ms.

dališki in zdaj še na koncertni oder pred občinstvo, do katerega prej nista imeli dostopa. To ni imelo zgolj glasbenega pomena. V posledicah je nujno moralo izzveneti še nacionalno ne glede na to, ali se je kdo tega zavedal in ali je bila za kaj takega v tem momentu situacija že pripravljena.

Nekateri slovenski izobraženci so vsekakor že pred letom 1848 razmišljali o vlogi, ki naj bi jo imela pesem v zavesti slovenskega človeka. To seveda ni bilo v nikaki zvezi s programsko politiko in z odločitvami vodstev ljubljanskega Stanovskega gledališča in Filharmonične družbe, ki takih teženj gotovo ne bi podpirali. Bilo pa je značilno in je napovedovalo, da se bo moralo v glasbenih razmerah na Slovenskem nekaj spremeniti, kar ne bi rezultiralo samo umetnostno, ampak tudi izven-umetnostno in morda predvsem tako.

Slovenski tisk je že sredi štiridesetih let prejšnjega stoletja pisal o lepoti slovenske pesmi in se je trudil, da bi zanjo zbudil zanimanje. Bleiweis je v Novicah leta 1845 opozarjal na ljudske, pa tudi na Vodniško, Prešernove, Ahacljeve, Staničeve in druge pesmi »iz kranjske čehelice in naših Novic z prav lepimi vižami« in je v tej zvezi omenjal »rodoljubne Slovence«. ⁵ Ravno tam je nekoliko pred njim pisatelj J. Drobnič v prispevku »Slovenskim pevoljubam«, v katerem je ostro kritiziral prakso tedanjega slovenskega petja, med drugim poudaril, da »ni zadosti za Slovence pesem v slovenskem jeziku zlagati, ampak potrebno je, da so v slovenskem duhu zložene«. Ko se je zavzel za estetski napredek slovenskega petja, je obenem želel, da bi iz pesmi zvenela »ljubezen do slovenskiga naróda, do svoje domovine«. ⁶ Ti napotki slovenskemu pesniku in ravno tako skladatelju zvenijo, kot bi jih bil njihov avtor napisal nekje po marčni revoluciji. Vodil jih je domoljubni zanos, iz njih je razvidna funkcija, ki naj bi jo imela in med slovenskim narodom opravljala v slovensko čustvenost in zavest usmerjena pesem.

Stanje, ki je nastalo z marčno revolucijo, je bilo čisto svojevrstno, kajti na slovenskem ozemlju in zlasti v njegovem kulturnem središču Ljubljani so se začeli z glasbenega vidika križati različni interesi. Z ene strani se je stilno in v izvajalni praksi odvijalo reproduktivno in deloma tudi produktivno delo v glavnem v načinu, ki nasploh označuje evropsko glasbo tega časa. Dostopno je bilo le razmeroma ozkemu krogu meščanstva. Z druge strani pa se je že nekaj časa sèm kazala težnja za glasbo, ki bi zadovoljila potrebe slovenskega ljudstva. Doslej idejno še ni imela jasne podobe, nihala je še sem in tja med reformnimi hotenji cerkvenoglasbenega repertorija in počasi se razvijajočo zavestjo o nujnosti preproste, širokim množicam razumljive pesmi in glasbe patriot-skega značaja.

Dve smeri torej, ki sta že v temeljih nosili v sebi klice neizbežnega razhoda med kriteriji umetniškega vrednotenja in stilne orientacije. Ta se je prej ali slej moral pokazati in je moral vsaj za nekaj časa povzro-

⁵ Prim. N 1845, 110—111.

⁶ Prim. N 1845, 37—39.

žiti določene konsekvence. Začel se je v samem letu 1848, ko je slovensko narodnostno gibanje vključilo vse dejavnosti in s tem tudi glasbeno delo slovenskega človeka v prizadevanja za uresničenje zastavljenih nalog. Glasba se je v tej smeri za širjenje spodbudnih domoljubnih tekstov zdelala še posebno primerna. Ustanovitelji »Ljubljanskega slovenskega zbora« — Slovenskega društva so se zavedali vloge, ki naj bi jo imela tudi ona za »pouzdiglo slovenske narodnosti«. Kako se je torej uveljavila v praksi narodnostnega gibanja in kam jo je to idejno vodilo? Zlasti širok okvir so dale glasbi »besede« Slovenskega društva. Že na njegovi »prvi besedi« dne 30. maja 1848 so obiskovalci v ljubljanskem Stanovskem gledališču poslušali skladbe, ki so jih napisali Potočnik, Fleišman in Slomšek. Razen teh so še spoznali »zmes slovanskih napevov« od »slovečiga mlajšiga Strausa«, ki je bila »na Dunaji sostavljena«, neko »igro na klaviru« in še »igro na klaviru, še lepši od perve«, za kateri avtor ni bil naveden, in končno dva zbora (Duh slovenski, Slovenca dom), od katerih je drugi imel napev češke »Kje dom je moj«. ⁷ Druga »beseda« Slovenskega društva, ki je bila v Ljubljani dne 19. junija 1848, ⁸ je imela na sporedu skladbe Gašparja in Kamila Maška, Fleišmana, Potočnika, Lisinskega in Padovca, pa še zbor »Slovenski duh« (Duh slovenski), ki so ga peli že na prvi »besedi«. ⁹

Manjšo, vendar še kar pomembno vlogo je imela glasba v letu 1848 tudi v obnovljenih slovenskih gledaliških naporih, ki jim je bil cilj konkretizacija slovenskega gledališča in so se v predstavljanju skušali ravnati po zgledu ljubljanskega Stanovskega gledališča. Že pred marčno revolucijo so v Novem mestu 6. januarja 1848 izvedli Linhartovo komedijo »Veseli dan ali Matiček se ženi« s petjem. ¹⁰ Vir, ki o tem poroča, žal ne navaja avtorja glasbe in ravno tako ne posameznih izvajalcev. Za to in ono tudi iz drugega gradiva ne izvemo. Diletantje Slovenskega društva so avgusta 1848 v Ljubljani prikazali Linhartovo »Županovo Miciko« s petjem. Pred začetkom predstave je pel »ilirski kor«, ki so ga sestavljali pevci iz krakovskega predmestja. Med pevskimi točkami so bile na sporedu tudi Tomaževčeva »Hčere svet«, nadalje »Kje so tiste rožice« in Potočnikov »Planinar«. ¹¹ Omenjeno komedijo so diletantje ponovili 6. septembra tega leta in ji še dodali »Golfanega starca« v priredbi Ivana Babnika. Tudi takrat so izvedbo poživile točke krakovskih pevcev, razen tega je še sodeloval orkester. ¹² Za burko s petjem »Tat v mlinu ali Slovenec in Nemec«, ki so jo v tem letu izvedli isti igralci, je pevske točke oskrbel Fleišman. Natančnih podatkov nimamo o njih, zanesljivo pa je znano, da je ob tej priložnosti občinstvo poslu-

⁷ Prim. N 1848, 93, 96; Trstenjak A., Slovensko gledališče, Ljubljana 1892, 35; IB (Illustriertes Blatt) 1848, 180.

⁸ Gl. IB 1848, 204.

⁹ Prim. Trstenjak A., ib., 36; IB 1848, 204.

¹⁰ Gl. N 1848, 8.

¹¹ Gl. N. 1848, 120, 125, 126; IB 1848, 224; Kalan F., Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet III, 280.

¹² Prim. IB 1848, 296.

šalo tudi skladateljstvo »Pesim stariga Krajncea« in še njegovo pesem, »ki so jo peli kosci«. ¹³

Skladbe slovenskih avtorjev so se glasile v letu 1848 tudi na prireditvah, ki niso bile popolnoma ali sploh nič slovenske. Godba ljubljanske narodne straže, ki ji je bil »Musikdirector« Gašpar Mašek, je na primer na svojih javnih nastopih (»Platzmuzik«) pod vodstvom kapelnika Josefa Schulza izvedla vrsto skladb Kamila Maška (Humoristische Rundschau, Slaven Polka, Serben Polka, Slaven Potpourri) in Miroslava Vilharja skladbo »Živio Polka«. ¹⁴ Ni znano, ali so imele na svojih sporedih tudi kako skladbo slovenskega avtorja godbe narodnih straž drugod na Slovenskem. V primeru, da je bilo tako, ne bi mogle mimo glasbenega arhiva godbe ljubljanske narodne straže, ki jim je lahko bil zaradi tedanjega stanja slovenske glasbene tvornosti edino nahajališče ustreznih kompozicij. Tudi ljubljanska Filharmonična družba je v revolucijskem letu nadaljevala s prakso prejšnjih dveh let. Na njenem koncertu 5. maja 1848 so peli tudi Fleišmanovo »Pesem slovén-skih narodnih stražnikov« na Malavašičev tekst, 17. novembra tega leta pa Riharjev vokalni kvartet »Življenje«, ¹⁵ ki so ga ravno tako v letu 1848 objavile Novice kot skladbo za dvospev in klavir.

Slovenska in z njo neposredno zvezana glasbena dejavnost iz leta 1848 kaže značilnosti, ki jim je treba razlog in razlago iskati v marčni revoluciji in njenih posledicah. Prireditelji »besed« in diletantskih gledaliških predstav, a tudi filharmoničnih koncertov in nastopov godbe ljubljanske narodne staže so sprva bili v veliki zadregi, ko so se ozirali za glasbenimi deli slovenskih avtorjev. Na voljo so imeli samo drobne skladbe Potočnika, Riharja in Fleišmana, ki so bile pri širših slovenskih množicah že poznane in priljubljene. V stiski jim je bil dobrodošel tudi Slomšek, služili so jim ravno tako razni izposojeni napevi, ki so jim podložili rodoljubna besedila. K temu so jemali kompozicije »ilir-skih skladateljev« Lisinskega in Padovca, česar ni pripisati samo orientaciji Bleiweisa in njegovega kroga, in dela tujih avtorjev, katerih imena večidel niso znana. Revolucijsko, nacionalno pobarvano navdušenje pa ni samo spodbudilo k večjemu in domoljubnim ciljem posvečenemu ustvarjanju prej omenjenih slovenskih skladateljev, temveč tudi k idejni preusmeritvi Gašparja Maška, ki se je zdaj zavedel svojega slovanskega porekla in ni aktivno sodeloval le v prizadevanjih godbe ljubljanske narodne straže, ampak tudi v realizaciji glasbenega programa ljubljanskih »besed« v letu 1848. ¹⁶ Nadalje je vplivalo na nacionalno orientacijo

¹³ Prim. N 1848, 202; IB 1848, 380; Trstenjak A., ib., 38, 39.

¹⁴ Gl. gradivo v DAS, škatla VIII, Narodna straža 1848; MAL, Reg. I, fsc. 327, mapa National-Garde; Mantuanijeva zapuščina v NUK, M.

¹⁵ Gl. programe FD za 1848, arhiv FD v NUK, Ms.

¹⁶ Mašek je prispeval že prvi »besedi« Slovenskega društva. N 1848 ga hvalijo kot »učenika Ljubljanske muzikalne šole, ki je le za klavir napravljene rečila pa v celo muziko prestavila. Poročevalec je hotel s tem reči, da je Mašek posamezne skladbe instrumentiral in s tem omogočil orkestralno izvedbo, ki jo potrjuje navedba v cit. poročilu, da se je orkester »dobro deržal«.

v ustvarjanju Josipa Tomaževca¹⁷ in Kamila Maška ter na začetek skladateljskega dela Miroslava Vilharja. Zanj je upravičeno mogoče domnevati, da bi ne bil postal skladatelj, če ne bi bilo marčne revolucije, oziroma vsaj trditi, da bi se začetek njegovega glasbenega ustvarjanja znatno zakasnil in da to po vsej verjetnosti ne bi dalo rezultatov, kakor jih poznamo.¹⁸ Tudi za Kamila Maška je bila marčna revolucija nadvse pomembna. Komaj sedemnajstletnega mladeniča ni navdušila samo za komponiranje, marveč tudi za slovansko in slovensko stvar, na kar je v veliki meri gotovo vplival tudi njegov oče. Njegova slovensko usmerjena zavest je bila važna za rezultate njegovega prihodnjega ustvarjanja in s tem tudi za razvoj slovenske glasbe zgodnjeroantičnega obdobja.¹⁹ Fiziognomija prvega in drugega zvezka Slovenske gerlice, ki sta bila v letu 1848 »na svitlo dana od Slovenskiga društva v Ljubljani« z motom »Slovenska gerlica v domačim logu milo poje, / Povabi spevati drage brate, drage sestre svoje«, ni bila tako široko zasnovana kot sporedi prej navedenih prireditev. Za to je bilo več vzrokov: manjkanje ustreznih skladb nekaterih avtorjev v času, ko je Slovensko društvo zaradi potrebe v naglici pripravilo izdajo obeh zvezkov, struktura Slovenske gerlice, ki je bila namenjena široki rabi in se je zato omejila na vokal, in končno tudi odklonilen odnos Bleiweisa nasproti Tomaževcu, kar se bo pozneje še pokazalo. Tako in zato se I. in II. zvezek Slovenske gerlice v glavnem ujemata z glasbenima sporedoma obeh prvih »besed«. V njiju so napevi oziroma skladbe Potočnika, Fleišmana, Slomška,²⁰ Kamila Maška in Padovca ter napevi ali priredbe napevov, ki so bile na programu omenjenih »besed«.²¹

Ceravno je še vedno bil ozek, se je v primerjavi z neposredno preteklostjo slovenski skladateljski krog v letu 1848 razširil. To in zaradi tega nastajajočo množitev ustvarjalnih dosežkov pojasnjujejo predvsem prizadevanja slovenskega narodnostnega gibanja, ki so bila v tej smeri zelo aktivna.

Kakor med slovenskimi skladatelji tudi ni bilo leta 1848 mogoče izbirati med domačimi izvajalci. Ti so postali nenadoma nadvse potrebni, možnosti pa so bile tako z vidika kvantitete kakor kvalitete neznansko majhne. Sporedi posameznih prireditev to nazorno potrdijo.

Vprašanje izvajalcev je bilo neposredno odvisno od kompozicijskih vrst, ki so bile zastopane na tej in oni prireditvi. Vanje je treba glede na spored šteti zборе, četverospeve, samospeve, skladbe za klavir in orkester. Če upoštevamo tehnični in umetniški značaj izvedenih skladb, reproduktivne zahteve niso bile velike, a jih vendar vsi prireditelji

¹⁷ Prim. Cvetko D., ib., 114.

¹⁸ Prim. Turel M., *Skladatelj Miroslav Vilhar*, Ljubljana 1963; Cvetko D., ib., 99 ss.

¹⁹ Prim. Cvetko D., ib., 115 ss.

²⁰ O provenienci Slomškove pesmi »Vesolja dom« gl. prispevek J. Glaserja v ČZN XXVII, 106.

²¹ Podrobno gl. Kozina P., *Grlica*, prva zbirka slovenskih umetnih pesmi, življenje in svet X; gradivo v arhivu Slovenskega društva, DAS, NUK, M. in Slovenski gledališki muzej.

niso mogli enako zadovoljiti. Filharmonični družbi in Stanovskemu gledališču izvajanje slovenskih skladb ni bil problem. Obe instituciji sta imeli sposobne izvajalce. Njuno delo v tej smeri pa je bilo minimalno, saj nista imeli s slovenskim narodnostnim gibanjem neposredno in tudi posredno nič opraviti. Ti, ki so imeli, pa so ob vprašanju glasbene reprodukcije naleteli na resne težave. Te so bile toliko bolj občutne, ker skoraj ni bilo pevcev in instrumentalistov slovenskega rodu, ki bi naj bili izvajalci na slovenskih prireditvah. Kako so se torej te v prvem trenutku realizirale z vidika reprodukcije?

Na sporedih ljubljanskih »besed« in odrskih uprizoritvah se kot solistični pevci za leto 1848 omenjajo Angelika Pič, brat matere Janku Kersnika Leopold (Lavoslav) vitez Höffern-Saalfeld, ki je bil režiser slovenskih gledaliških predstav, odličen igralec in baritonist, Žiga Bučar in hči protomedicusa Jurija Sporerja.²² Vsi so bili diletantje. Kot peveca hvalijo poročila zlasti Höfferna, češ da »nimamo v Ljubljani nobeniga, ki bi nam znal tako v srece péti«.²³ Kdo je na stopnji »igre mojstra« izvedel klavirske skladbe na prvi »besedi«, iz poročil ni razvidno. Morda je bil Gašpar Mašek, ki je verjetno na klavirju spremljal tudi solistične pevce. Ravno tako ni znan orkester, ki je sodeloval na prvi »besedi«. Slovenski instrumentalisti ga gotovo niso sestavljali, ker za to ni bilo tehničnih pogojev. Slovensko društvo je za to priložnost najelo filharmonike ali člane orkestra Stanovskega gledališča, medtem ko je ob odrskih uprizoritvah v glasbenih točkah po vsem sodeč sodeloval gledališki orkester. Orkestralne skladbe slovenskih avtorjev so na javnih nastopih godbe ljubljanske narodne straže izvedli seveda njeni člani, ki so bili diletantje in profesionalni instrumentalisti.²⁵ Zborovski pevci, ki so sodelovali na »besedah« in gledaliških prireditvah v Ljubljani, so bili izključno diletantje. Poleg ženskega zbora, ki je pel na drugi »besedi«, in članov vokalnega kvarteta, ki so izvajali četverospeve in so najbrž bili iz vrst zborovskega ansambla, so nastopali »krakovski« pevci. Koliko jih je bilo, ni znano. Manjši zbor, ki so ga sestavljali, je imel na slovenskih prireditvah v letu 1848 važno vlogo, a očitno svoji nalogi ni bil povsem dorasel. Tako vsaj zveni iz Kordeševega poročila,²⁶ nad katerim so bili pevci tega zbora ogorčeni kljub vljudni stilizaciji, ki se je omejila na izbiro programa in se ni neposredno dotaknila tehnične izvedbe, čepravno je mogoče iz nje tudi v tej smeri čutiti rahel, prej negativen kot pozitiven prizvok.²⁷

Iz virov razberemo, da so se izvajalni praksi slovenskih prireditev v njenem začetku stavile na pot velike ovire. Za oblikovanje sporedov so se morali prireditelji ozirati na dane možnosti ne samo zaradi manjkanja izvirnih slovenskih skladb, ampak tudi zato, ker ni bilo dovolj

²² Prim. N 1848, 95, 96, 120, 125, 126; IB 1848, 180, 204, 224, 228; Trstenjak A., ib., 36, 37, 38.

²³ Gl. N 1848, 202.

²⁴ Prim. N 1848, 95, 96.

²⁵ Prim. v op. 14 omenjeno gradivo v DAS in MAL.

²⁶ Gl. IB 1848, 224.

²⁷ Prim. IB 1848, 228. — Kordeš je pevcem pojasnil, da njegovo poročilo ni bilo kritika, ampak nasvet (prim. ib.).

domačih izvajalcev. Zaradi tega so se v sporedih omejili na prej navedene kompozicijske vrste in so še morali upoštevati z vidika kvalitete, da včasih niso odgovarjale ne skladbe ne izvajalci.

Reproduktivne možnosti so bile v letu 1848 v vsakem oziru potemtakem zelo omejene. Kordešu je že bil pred očmi »Slavisches Nationaltheater in Laibach«,²⁸ ki je bil za zdaj lahko le lep načrt. Z glasbenimi prireditvami v revolucijskem letu je bil zadovoljen. Ko je pisal o drugi »besedi« Slovenskega društva, ki je bila v primerjavi s prvo vsekakor na precej višji ravni, je svoje poročilo naslovil »Zweites slavisches Concert« in s ponosom ugotovil, »dass auch wir Slaven im Gebiete der schönen Künste nicht unthätig geblieben sind«.²⁹ To je bilo do neke mere in v širokosrčni interpretaciji res, a ne more spremeniti dejstva, da so bila slovenska glasbena prizadevanja v letu 1848 reproduktivno in produktivno ne le na važni prelomnici, ampak šele na začetku. Ta pa še daleč ni bil tak, da bi se mogla ljubljanska Filharmonična družba konstituirati kot prvo slovensko glasbeno društvo, kar je 7. maja 1848 od nje zahtevala dunajska »Slovenija«. V glasbenih in celotnih družbenih razmerah, ki označujejo tedanje slovensko ozemlje in niso bile naklonjene nameri »Slovenije«, se omenjena zahteva kajpada ni mogla konkretizirati.³⁰

Kot ustvarjanje je bila enako ali podobno skromna potemtakem tudi glasbena reprodukcija, ki jo je v letu 1848 opravil slovenski element. V glavnem je bila odvisna od diletantov slovenskega rodu, deloma pa tudi od profesionalcev neslovenskih narodnosti. Po obsegu, sporedih in izvajalni ravni se ni mogla približati, kaj šele da bi se mogla meriti z institucijama, kot sta bili Filharmonična družba in Stanovsko gledališče, in ravno tako ne z raznimi drugimi sorodnimi ustanovami sorodnega tipa izven slovenskih etničnih meja.

Še zgovornejša postane podoba slovenskih glasbenih prizadevanj iz leta 1848, če primerjamo njihove skladateljske dosežke s tedanjo evropsko glasbeno tvornostjo.

Slovenski skladatelji, katerih dela so bila v navedenem letu najpogostejše na sporedih slovenskih prireditvah, so bili večidel nadarjeni diletantje, ki jih je bolj kot umetnostno vodil v komponiranju nacionalni nagib. V kompozicijski tehniki so bili le malo ali nepopolno razgledani. Tudi to je bil eden od razlogov, da so se posvečali malim formam, ki so sicer bile zaželeno bolj kot velike. Izjeme so bile redke. Mednje je treba šteti tehnično kar sposobnega Riharja in tudi Potočnika, zlasti pa Gašparja Maška in Tomaževca ter morda še Kamila Maška, ki je pravkar stopal v krog slovenskih skladateljev in se je šele nato strokovno izpopolnil, a je vendar bil že zdaj tehnično precej več.

Kaže, da je bila stilna orientacija tedanjih slovenskih skladateljev bolj odvisna od tehnične verziranosti kot od nacionalnih potreb. Res je bilo treba pisati glasbo za široke množice v razumljivem jeziku in

²⁸ Prim. IB 1848, 296.

²⁹ Gl. IB 1848, 204.

³⁰ Prim. Keesbacher F., Die philharmonische Gesellschaft im Laibach, Laibach 1862, 93, 94.

zaradi aktualnih tekstov predvsem vokalne skladbe. To pa v načelu in tudi v praksi ni zahtevalo odmika od tedanjega evropskega glasbenega stila in tudi ni nasprotovalo ustrezni aplikaciji sodobnih stilnih naziranj. Teh seveda vanje neuvedeni skladatelji iz vrst diletantov niso poznali in jih tudi člani starejše generacije v svojih delih niso uporabili, čeravno jim morda niso bila neznana. Zato so bili ti in oni stilno obrnjeni v polpreteklost, drugi v skladu s svojimi dosedanjimi pogledi, prvi pa v mejah skromnega, v posameznih primerih tudi zelo pomanjkljivega znanja. Le tu in tam se v melodiki ali harmoniki njihovih skladb pojavi kak romantičen element. Zares romantična so bila le besedila njihovih skladb. Zato sta tekst in glasba v kompozicijah generacije iz leta 1848 in še pozneje pogosto v ostrem stilnem nasprotju, naravnost drastičnem na primer v Fleišmanovih uglasbitvah Prešernovih pesnitev. Od vseh je bil samo Tomaževce izraziti romantik in se je zato stilno ločil od svojih vrstnikov, ki so se idejno izrekli za slovensko narodnostno gibanje. S svojo napredno usmerjenostjo pa doma ni uspel. Konservativni tisk je pisal, da njegova skladba »Hčere svet« nima »za Slovence nobene vrednosti« in da uglasbitev tega teksta ni ugajala, ker je napev premalo naroden, preveč moderen in izumetničen.³¹ Kordešu in Bleiweisu, ki sta poročala o tej kompoziciji, so očitvidno bile slovenske skladbe le sredstvo za doseganje nacionalnih ciljev. Njihova umetniška vrednost in stilna orientacija ju menda ni zanimala. Medtem je bil na primer Fleišman, ki ga tehnično, stilno in umetniško v nobenem oziru ni mogoče s Tomaževcem niti primerjati, Bleiweisu zgled rodoljubnega ustvarjalca, vodilni skladatelj. Večkrat ga je vzel za merilo za ocenjevanje usmerjenosti in dosežkov slovenske glasbe, seveda v najpozitivnejšem smislu.³² Tudi Kordešu so Fleišmanove skladbe ugajale, hvalil jih je in naglašal je talent njihovega avtorja,³³ ki je res bil izraziti, a se zaradi komponistovih tehničnih pomanjkljivosti ni mogel kdove kaj manifestirati.

Stilno se je ustvarjalno delo skladateljev slovenskega rodu, ki so do reformacije in od poreformacijskega časa dalje skozi stoletja sèm sledili za zahodnoevropskimi gibanji, z evropsko glasbeno situacijo zdaj razšlo. Ob koncu prve polovice 19. stoletja, ko se je evropska romantika iz prve že vzpenjala v drugo razvojno fazo, je namesto naprej krenilo nazaj. Kakor ni bilo v sorazmerju z evropsko glasbo, tako tudi ni bilo v sorazmerju s tem, kar se je takrat dogajalo na primer v slovenski literaturi in navsezadnje ravno tako ni bilo v sorazmerju z naprednimi idejami slovenskega narodnostnega gibanja. Mislim, da je treba razlogom, ki so povzročili to stanje, pridružiti tudi stališče nekaterih umetnostno konservativnih in nekritičnih osebnosti Slovenskega društva, ki so nasprotovale naprednim skladateljskim konceptom in so s svojim vplivom v tej smeri bolj škodovala slovenski glasbi kot koristile.

Zaradi navedenih razlogov je slovenska glasba začasno prekinila z evropsko stilno tradicijo. Za leto 1848 je ni mogoče ne z vidika kvalitete

³¹ Prim. N 1848, 125, 126; IB 1848, 224; Trstenjak A., ib., 37–38.

³² Gl. npr. N 1848, 95, 96.

³³ Prim. IB 1848, 380.

ne stilno ugodno oceniti. Vendar ne bi bilo prav, če bi bil umetnostni vidik edino merilo za presojanje njene vrednosti, kajti nacionalno je opravila veliko vlogo. Preproste skladbe so že v revolucijskem letu pomagale prebujati nacionalna čustva in so bistveno prispevale razvijanju in krepitvi nacionalne zavesti slovenskega ljudstva. Širile in utrjevale so temelje, na katerih se je pozneje gradila slovenska glasba. Čeravno je niso znali realizirati, je njihove avtorje yodila težnja za samobiten izraz, ki je potreben za oblikovanje nacionalne kulture, za katero so si ravno tako prizadevali drugi odvisni evropski narodi.

To s svoje strani in kljub nasprotujočim argumentom razvojno utemeljuje upravičenost situacije, v kateri je bila leta 1848 glasba, ki je zdaj dobila pravico, da se tudi v ožjem pomenu besede imenuje slovenska. Hkrati se je aktualiziralo vprašanje samostojnosti njenega razvoja in razcepitve z glasbenim delom nemškega elementa na teh tleh. Proces, ki se je začel že nekaj pred marčno revolucijo, se je s tem tudi idejno konkretiziral. Odslej je intenzivno vplival na postopno spreminjanje celotne glasbene situacije na Slovenskem.

DIE MUSIK BEI DEN SLOWENEN IM JAHRE 1848

Zusammenfassung

Unmittelbar vor der Märzrevolution gab es immer zahlreichere Elementen, welche eine grundlegende Veränderung der Musikarbeit bei den Slowenen voraussagten. Man verlangte nicht nur das Singen in slowenischer Sprache, sondern auch eine mit dem slowenischen Geistesleben verwandte Musik. Im J. 1848 versuchte die slowenische nationale Bewegung in diesem Sinne auch die Musik zur Erreichung ihrer Ziele auszunützen. Die Musik war besonders bei der Verbreitung der patriotischen Lieder außerordentlich wichtig. Die Zahl der slowenischen Vorstellungen ist im Vergleich mit den unmittelbar vorhergehenden Jahren weit größer, damit stellte sich aber auch ein bedeutendes Verlangen nach dem Komponieren der Musik auf entsprechende Lieder. Die Resultaten konnten natürlich — weder bezüglich der Komponistenarbeit noch bezüglich der Kunsthöhe der Ausführungen — auf einer genügenden Höhe stehen. Diese Lage verursachte im slowenischen Musikleben, welches seit dem Reformationszeitalter mit der westeuropäischen Musikentwicklung verbunden erscheint, eine zeitlich begrenzte Entzweiung von der europäischen Stiltradition. Bezüglich der künstlichen Qualität kann man die Leistungen des Revolutionsjahres in der Musik nicht günstig einschätzen. Diese Musik aber strebte doch zu einem slowenischen nationalen Musikausdruck, obzwar sie ihn zu dieser Zeit noch nicht verwirklichen konnte und wußte.