

GLASBENI BAROK NA SLOVENSKEM

Glasbeni barok se je polagoma oblikoval proti koncu 16. stoletja v Italiji, kjer je dobil okrog leta 1600 že povsem razločne poteze zlasti z monodijo in s stilom concertato, ki sta bistveno presnovala madrigal in motet. Italija je na začetku baroka dokončno prevzela vodstvo v razvoju evropske glasbe in ga obdržala še globoko v 18. stoletje. V njej so se najprej pojavile vse bistvene stilne novosti, te pa so nato z večjo ali manjšo zakasnitvijo prevzemale še druge glasbene kulture.

Na Slovenskem nastopi novo obdobje v razvoju glasbene umetnosti konec 16. oziroma na začetku 17. stoletja. K temu so prispevale bolj urejene gospodarske razmere. Čeprav se slovenska glasbena zgodovina v 17. stoletju lahko ponaša kar z več upoštevanja vrednimi skladatelji, so ti delovali na tujem. Možnosti za ustvarjanje doma še vedno niso bile dovolj spodbudne.

V prvih treh desetletjih 17. stoletja je bil najpomembnejši podpornik glasbene kulture na Slovenskem knezoškof Tomaž Hren, za katerega vemo, da je bil navdušen pevec in lutnjar. Čeprav ni bil poklicni glasbenik, je imel pretanjen muzikalni čut in je bil široko razgledan v svetu tonske umetnosti. To razsežno glasbeno obzorje si je najbrž pridobil med študijem na Dunaju in v Gradcu, kjer je lahko prišel v stik s tem ali onim uglednim glasbenikom. Hren je bil napredno usmerjeni svetovljan, ki je budno spremljal razvojne tokove glasbe in je tako znal najti tesen stik z glasbenim dogajanjem zahodno od naših meja. Njegova osebnost je tako vtisnila glasbeni reprodukciji na Slovenskem odločni pečat. Ko presojava njegovo vlogo pri usmerjanju glasbenega življenja pri nas, se spomnimo na podobno vlogo, ki jo je odigral pri reorganizaciji dunajske dvorne kapele sto let poprej Jurij Slatkonja. Po prizadevanju škofa Hrena je dosegla glasbena reprodukcija v ljubljanski stolnici in škofijski soresidenci v Gornjem Gradu visoko raven in ni bistveno zaostajala za tisto v pomembnejših cerkvenih in plemiških kapelah. Pojavil se je zgodnji

barok, ki je temeljil na združevanju zbora in solističnega petja z instrumentalom, predvsem pa z akordsko spremljavo continua.

Glasbeni tiski segajo vse od leta 1544 do 1615 in so glede rabe tesno povezani s škofom Hrenom. Medtem ko bi bila lahko starejši s stolnici že pred njegovim episkopatom, je tiste od leta 1599 naprej nabavil osam. Podobno so nastali rokopisi po Hrenovem naročilu. Eni in drugi obsegajo cerkvene kompozicije od konca 15. do začetka 17. stoletja, in to različnih stilnih smeri, tako nizozemske, kot rimske in beneške šole. Z redkimi izjemami je zanje značilna še povsem standardna renesančna orientacija, sicer pa zbuja pozornost prisotnost benečana G. Gabrieliya, pionirja baročne glasbe, kakor tudi nemškega protestanta M. Praetoriusa in Avstrijcev Chr. Straussa in Seb.

Ob stolni kapeli je tedaj zaživel kot pomembna institucija še jezuitski kolegij. Medtem ko je imela stolna kapela za seboj že tradicijo je jezuitski kolegij nastopil kot nova sila glasbene dejavnosti. Jezuiti so bili v Ljubljani prizadevno podporniki nove stilne smeri zaradi česar so ji od vsega začetka posvečali veliko pozornost. Osnovali so poseben glasbeni seminar, v katerem so izobraževali pevce in instrumentaliste in jim nudili teoretski pouk. Z ustanovitvijo kolegija je nastopil nov pomemben moment negovanja tonske umetnosti, saj je kolegij svoja glasbena prizadevanja razen cerkvi sv. Jakoba namenil tudi gledališču, kjer je prišlo do povezovanja glasbene reprodukcije s scenskim uprizorjanjem. Šolske drame, ki so jih gojenci prikazovali v gledališču, so se izkazale za posebno koristne v zvezi z rekatolizacijo, ostale pa so aktualne tudi pozneje, ko je bila ta že opravljena. Da bi bile privlačnejše in učinkovitejše, so jih opremljali z glasbo.

Razen cerkve, je na Slovenskem posebnega upoštevanja vreden nosilec glasbene poustvarjalnosti v baroku posvetno plemstvo. To je bilo sprva še številno in pretežno protestantske veroizpovedi. Prav na to plemstvo je mislil tudi Isaac Posch. Njegove plesne kompozicije so igrali v rezidencah naših plemičev.

S smrtjo knezoškofa Tomaža Hrena leta 1630 se končuje prvi razcvet baročne glasbene kulture na Slovenskem. Za naslednja desetletja manjka tako tehtno gradivo, kot ga je bilo še obilo na začetku stoletja. Nedvomno je zdaj s prizorišča odšla markantna osebnost, ki je dotlej odločno usmerjala glasbeno poustvarjalnost. Osebnost takega formata je tedaj očitno manjkala in ne preseneča, da je prišlo v glasbeni dejavnosti ljubljanske in gornjegrajske stolnice do vidnega

nazadovanja, če že ne začasnega zastoja; miniti je moralo kar nekaj časa, da se je lahko ponovno razmahnila. Po drugi strani ni mogel biti brez negativnih posledic za glasbeno delo v deželi odlok iz leta 1628, ki je dokončno prepovedal protestantsko veroizpoved in mu je sledil usodni odhod jezuitskega reda. Ta si je v glasbi hitro pridobil prvenstvo, ki ga je obdržal vse do zore novega stoletja.

Jezuiti kot vodilna sila so si vztrajno prizadevali, da bi bili umetnostno moderni in tako so bili stilno sodobneje orientirani kot stolnica v obdobju po Hrenu. Najvidnejši rezultat, ki ga lahko priznamo kolegiju kot glasbenemu učilišču, je v tem, da je iz njega izšel najodličnejši slovenski skladatelj srednjega baroka Janez Krstnik Dolar, čigar zgodnja dejavnost se je odvijala še v okviru te ustanove, a je svoj umetniški vzpon doživel pozneje v Italiji. Odločen napredek je doživelo jezuitsko gledališče leta 1658. Igre v ljubljanskem kolegiju se bistveno niso razlikovale od tistih, ki so jih jezuiti uprizarjali v večjih središčih (Gradec, Praga, Dunaj). Jezuitske predstave so v drugi polovici stoletja dobivale značilnosti opere. Ljubljana se je kar hitro seznanila z značilnim pojavom baročne glasbene kulture. Na Slovenskem je nosilec operne umetnosti plemstvo. Tako se je začelo operno predstavljanje v Ljubljani. Do tega je prišlo po prizadevanju grofa in deželnega glavarja Wolfa Engelberta Auersperga, tedaj najmočnejšega fevdalca v deželi.

Ob izteku 17. stoletja je prešel glasbeni barok na Slovenskem v svoje pozno in najintenzivnejšo fazo, ki se je še krepkeje navezovala na Italijo. Najvažnejše glasbeno žarišče v prvi polovici razsvetljenega stoletja je bila Academia Philharmonicorum, ki je začela delovati leta 1701. njen namen je bil zbirati ljubitelje glasbe, da bi v prizadevanju za višjimi umetniškimi cilji muzicirali skupaj. Vzdrževala je dva dobro zasedena izvajalska korpusa: zbor in orkester in kot taka je bila za reprodukcijo zahtevnejših del najprimernejša institucija. Njeni nastopi so bili umetniško kvalitetni. To najstarejše evropsko združenje svoje vrste zunaj romanskega in anglosaškega prostora, zasnovano po vzoru sorodnih italijanskih akademij, je bilo v bistvu aristokratska ustanova. Njeni člani so bili predvsem ljubitelji iz plemstva, vendar najdemo med njimi prav tako muzikalno sposobne pripadnike meščanskega razreda zlasti intelektualce, katerim pa so se ob posebnih priložnostih pridružili še poklicni glasbeniki: mestni muziki in deželni trobentači ali pevci in instrumentalisti stolne kapele.

Muziciranje filharmonikov je bilo javno in interno: veljalo ni le njim samim in njihovemu ožjemu krogu ali izbrani peščici plemstva, ampak je bilo včasih namenjeno že širšemu poslušalstvu. Filharmoniki so namreč nastopali ob raznih slovesnih priložnosti. Academia ni imela na sporedu le tujih avtorjev, ampak je izkazovala posebno pozornost izvajanju skladb aktualnih domačih skladateljev. Število skladateljev se je pomnožilo in so zdaj delovali doma, ustanova pa je vplivala tudi na njihovo stilno usmeritev in umetniški razvoj.

Če si o repertoarju Academie lahko ustvarimo le splošno predstavo, pa nam glasbena zbirka, ki jo zdaj hrani Študijska knjižnica v Ptuj, govori povsem konkretno o stilni orientaciji posvetne reprodukcije fevdalne družbe na Slovenskem Štajerskem. Gre za razmeroma obsežno zbirko skoraj v celoti komornih del in kompozicij za čembalo avstrijskih skladateljev tistega časa.

Sicer pa ostaneta tudi v tej fazi v slovenski metropoliji od Academii še naprej važna glasbena dejavnika jezuitski kolegij in stolna kapela. Pozabiti ne smemo, da se je prav pri jezuitih šolala večina naših tedanjih skladateljev. S konca 17. stoletja se nadaljuje v prvi dve desetletji novega stoletja vrsta dramskih sinopsisov, ki kažejo na pomembnost glasbe v vzporednih alegoričnih prizorih, komponiranih kot samostojne gledališko-glasbene enote. Glasba predstav se je vse bolj približevala poznobaročni operi. Prispevali so jo domači skladatelji, med drugimi Janez Jurij Hočevar, Marijan Čadež in verjetno Jakob Labassar. Glasbena reprodukcija kolegija je dosegla svoj vrh okrog leta 1730, ko se je število aktivnih glasbenikov zvišalo na dvajset. To leto so tudi pri sv. Jakobu predstavili v libretu ohranjeni oratorij skladatelja Jurija Kuralta, ki je bil vodja glasbe v seminarju in jezuitski cerkvi.

Stolna kapela je doživela sijajen vzpon, ko je bilo po smrti škofa Herbersteina (1716) na voljo njegovo volilo, ki je v redno delo kapele omogočalo tudi vključitev instrumentalistov. Skozi dolgo obdobje od 1680 do 1716 je tu deloval kot organist in skladatelj Janez Gašper Gošelj. Bil je član in nekaj časa celo direktor Academie, kar potrjuje dejstvo, da so filharmoniki ob posebnih prilikah sodelovali pri katedralnem bogoslužju in skrbeli tudi za dokaj tesno povezavo obeh ustanov.

Čeprav so jezuitske predstave na poseben način sodelovale pri oblikovanju glasbene fiziognomije obravnavanega obdobja, je bila za

poslednji vzpon baroka še mnogo pomembnejša opera, saj je bila peta glasbenodramatska oblika vendarle bistveno drugačna od jezuitske drame, ne glede na dejstvo, da sta se v nekaterih točkah obe tudi stikali.

Po cesarjevem obisku v Ljubljani vse do leta 1732 manjkajo jasne vesti o italijanski operi. Podobno kot drugod, je bila italijanska opera sprva pri nas ekskluzivno aristokratska domena. Užival jo je le najožji krog izbranih povablencev. Socialna struktura opere se je kmalu začela spreminjati tudi pri nas. Že od leta 1733 naprej, ko so prirejali predstave v dvorani deželne hiše oziroma magistrata, jo je uživalo širše poslušalstvo. Pozneje (leta 1765) se je njena dostopnost z ureditvijo posebnega poslopja, ki ga poznamo pod imenom Stanovsko gledališče, še povečala, kar seveda kaže na krepitev meščanstva, čigar dotok je pri predstavah postopoma rasel.

Okrog sredine in na začetku druge polovice 18. stoletja so se pojavile v glasbenem delu in življenju na Slovenskem važne spremembe. Bile niso specifične le za to ozemlje, ampak so odraz zapletenega umetnostnega in družbenega procesa, ki se je odvijal v Zahodni in Srednji Evropi in usmerjal razvoj glasbe iz poznega baroka v zgodnji klasicizem. Ker ni mogla več dohitevati sodobnega razvoja, je leta 1769 dokončno usahnila aristokratska Academia Philharmonicorum, najvažnejši nosilec glasbenega baroka. Ko pa je bil 1773 razpuščen jezuitski red, so povsem prenehale nekoč glasbeno bogate jezuitske predstave. Tako je imela v tem času vse do ustanovitve Filharmonične družbe leta 1794 posebno težo glasbeno-dramatska dejavnost Stanovskega gledališča. V njem so še naprej nastopali italijanski operisti, vendar je na njihovih sporedih že vse od leta 1757 dominirala opera buffa, ki manifestira antibaročne tendence in vodi v klasicizem. Gre za opero buffo novejše beneške razvojne faze, poglobljeno z uvedbo resnega elementa in z dograjenim ansambelskim finalom.

VIR:

Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani: GLASBENI BAROK NA SLOVENSKEM IN EVROPSKA GLASBA; založba ZRC, Ljubljana 1997