

Večsmernost začetkov slovenske operne ustvarjalnosti

The Multiple Directions of the Beginnings of Slovene Opera Creativity

Ključne besede: slovenska opera, singspiel, nacionalna zavest, Franz Benedikt Dusík

Keywords: Slovene opera, Singspiel, national consciousness, Franz Benedikt Dusík

IZVLEČEK

Članek obravnava operno uprizorjanje na Slovenskem na prelomu iz 18. v 19. stoletje, pri čemer se osredotoča na delo F. B. Dusika in tri operna dela, za katera lahko ob upoštevanju novih dejstev trdimo, da jih je napisal v času svojega bivanja v Ljubljani: *Sultan Wampum*, *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit* in *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*. V Ljubljani so bila dela tudi izvedena. Četudi so zvrstno označena kot opere, so bila po zasnovi morda bližje singspielom z govornim dialogom. Tako bi se na prvi pogled zdelo, da ob hkratnem vse bolj rednem gostovanju nemških opernih impresarijev, ki od zadnjega desetletja 18. stoletja naprej povsem zasenčijo sicer prej običajnejše italijanske družbe, sodijo v krog vse izrazitejšega vključevanja nacionalnega momenta. Vendarle podobnost s farso, ki se ji Dusik pozneje rad posveča, prej opozarja na splošni estetski zasak časa. Tako tudi ta dela opozarjajo na presenetljivo kontinuiranost uprizorjanja opernih del ter redno sodelovanje domačih glasbenikov pri tem, kar oblikuje podobo bogate glasbeno-gledališke produkcije tega obdobja na Slovenskem.

ABSTRACT

The paper deals with operatic production in Slovenia in the watershed period at the turn of the 19th century. It focuses on the work of F. B. Dusik; in particular, three of his key works, which, according to newly available facts, were written during his sojourn in Ljubljana: *Sultan Wampum*, *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit* and *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*, all of which were also performed in Ljubljana. Although they are labelled operas, their form bears more similarity to the Singspiel with spoken dialogues. Thus on first view they could be ascribed to the ever more explicit nationalist movement, according to which we can trace an increase in regular appearances of the companies of German impresarios, which by the last decade of the 18th century completely overshadow the previously ubiquitous Italian operatic companies. Nonetheless, their resemblance to the farce – the form to which Dusik later devotes himself – most likely points to the more general aesthetic turn of the time. These works demonstrate the astonishing continuity of operatic output and the regular cooperation of local musicians in opera, providing an image of the rich operatic production of this period in Slovenia.

V Avstrijski nacionalni knjižnici na Dunaju hranijo pod kataložno oznako »440778-A 188« zvezek petih skupaj vezanih opernih libretov, med katerimi je en za slovensko operno zgodovino posebej zanimiv. Gre za libreto komične opere v dveh dejanjih z na-

slovom *Die Lederers Tochter oder Der weibliche Kadet*. Kot priča naslovna stran libreta,¹ je glasbo na besedilo Josepha Antona Haselbecka napisal Franz Benedikt Dusík.² Dusík je v libretu označen kot kapelnik (*Kapellmeister der Gesellschaft*), najverjetneje seveda gledališke družbe Georga Schantrocha, ki je po napisu na libretu delo tudi prva izvedla. Ker vemo, da je Schantroch v sezoni 1799/1800 gostoval v Ljubljani,³ kjer je libreto tiskan, lahko precej zagotovo trdimo, da je bila opera tedaj v Ljubljani izvedena.

Vsebina opere je primerno zapleten kolaž bolj ali (predvsem) manj verjetnih zlasti ljubezenskih zapletov. Osrednja oseba opere, po kateri se delo tudi imenuje, je hči premožnega usnarja Bürgerja Sophia, zaljubljena v Fritza, sina vodje čevljarkega ceha Kneippa. Poleg Fritza, ki Sophiji ljubezen vrača, je vanjo zagledan tudi baron Rosenthal, ki zato zanemarja svojo ženo, s katero je poročen komaj enajst mesecev. Zgodba se zapleta prek igre raznih preoblačenj, skrivanj in razkrivanj, kar povzroča ljubosumje in odkriva pravo ljubezen med tistimi, pri katerih to pričakujemo. Pri tem sta zlasti dejavni baronica in Sophia. Le-ta se preobleče v kadeta, ki naj bi bil nečak stotnika von Hohecka, baroničinega očeta. Slednji – stalno preklinjajoč, kot pritiče staremu oficirju – skuša rešiti zakon svoje hčerke in barona. Tudi baron Rosenthal se vključuje v igro preoblačenj z likom postavnega bradatega Armenca, ki se suka okoli Sophie. Igro prevar in spletk dopolnjujejo še komične figure nekoliko omejenega usnarjevega hlapca Kasperja in zvitega zapeljivca, baronovega komornega strežaja Friedricha, ki skuša omrežiti Judith. Le-ta v loteriji išče pot iz bede, ki jo nudi življenje v zakonu z ubožnim popravljavcem čevljev Pfriemom. Četudi navidez nerešljiva nasprotja vendarle ob dobri volji na eni ter ponižni skesanosti na drugi strani privedejo do zadovoljive rešitve težav. Vsako od obeh dejanj opere sklepa skupinski finale, v katerem se zapleti izgledajo in se ljubezenski problemi katarzično razrešijo.

Kljub temu da je sčasoma nekdanja sočna aktualna barvitost libreta nekoliko zbledela, je besedilo še vedno s hipnimi preobrti in duhovitimi dialogi ohranilo veliko svoje privlačnosti in prepričljivosti. Pri tem je imela zanesljivo pomembno vlogo glasba, ki je mogla reševati (podobno kot pri številnih opernih delih) sicer dramaturško večkrat šibka mesta. Ne dvomimo, da je Dusíku kot spretnemu skladatelju in izkušenemu poznavalcu glasbenega gledališča lahko to uspelo. Tako lahko le obžalujemo, da se opera – tako kot tudi nobeno drugo Dusíkovo glasbeno-gledališko delo v celoti⁴ – ni ohranila.

¹ Die Lederers Tochter / oder / Der weibliche Kadet. / Eine komische Oper in zwey Aufzügen, / frey bearbeitet / von / Joseph Anton Haselbek / Die Musik von Franz Dussik, / Kapellmeister der Gesellschaft, / Zum erstenmahl aufgeführt / von der / Georg Schantrochischen Gesellschaft. / Laibach, / gedruckt mit Degotardischen Schriften / 1800.

² Več o Dusíku: Marija Bergamo. 'Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru F. B. Dusíka kot kriteriji slogovne opredelive in vrednostne sodbe'. V: *Muzikološki zbornik* 24 (1988), 39–46. – Marija Bergamo. 'Zwischen Serenade und Symphonie. František Josef Benedikt Dusík (1765 – nach 1817)'. V: *Off-Mozart: Glazbena kultura i mali majstorii Srednje Evrope 1750.–1820.*, ur. V. Katalinić et al. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo in Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1995, 55–66. – Zdravko Blažeković. 'Dussek, František (Josef) Benedikt'. V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Zweite, neubearbeitete Ausgabe), ur. L. Finscher, Personenteil 5. Kassel (etc.): Bärenreiter, 2001. – Gottfried Johann Dlabacz. 'Dussik, Franz Benedikt'. V: *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*. Praga, 1815. – François-Joseph Fétis. 'Dussek (François-Benoit)'. V: *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique* (3. zv.). Pariz 1874. – Stanislav V. Klíma. 'František Josef Benedikt Dusík'. V: *Hudební Rozhledi*, 1957, 995. – Stanislav V. Klíma. 'Dusík, František Josef'. V: *Česko-slovenský hudební slovník* (zv. 1). Praga 1963. – Jitka Snížková, 'František Josef Benedikt Dusík (Cormundi)'. V: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: SAZU, 1988, 85–89. – Jitka Snížková. 'František Josef Benedikt Dusík'. V: *Muzikološki zbornik* 26 (1990), 29–35. – Matjaž Barbo. 'Prispevek k orisu življenja in dela F. J. B. Dusíka'. V: *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), 53–68.

³ Prvič je gostoval v času od 21. aprila do 24. junija 1798, nato pa še v zimskih sezonah 1798/99 in 1799/1800 ter v sezonah 1801/02 in 1802/03. Prim. Jože Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971, 23–31.

⁴ Ohranjenih je le nekaj arij, duetov ter instrumentalnih stavkov v orkestralnem stavku ali klavirskem izvlečku iz Dusíkovih oper.

Ne glede na razpletanje med seboj tako in drugače prepredenih ljubezenskih trikotnikov, ki tvorijo na prvi pogled osrednjo vsebino zgodbe, je v ozadju slutiti tudi razmeroma očitno družbeno kritičnost. Kar sama se vsiljuje primerjava z znamenitim Beaumarchaisovim delom *La Folle journée ou le mariage de Figaro*. Paralel je toliko, da se celo zdi, da se zaznamba pri libretistu, češ da gre za »predelavo« (»frey bearbeitet von«), nanaša pravzaprav na to besedilo. V kontekstu slovenske uprizoritve je lahko razumeti, da je libretist grofa spremenil v barona. Poleg tega je v igro vključenih še nekaj za Ljubljano, ki se je ponašala s čevljarsko obrtjo, predstavnikov značilnih poklicev: čevljarja, usnarja in popravljavca čevljev. Kljub vsemu je zaplet zgodbe v osnovi enak – ljubosumju barona (oziroma grofa) ter Fritza (oziroma Figara), ki ju podžge skupna zarota baronice in Sophie (oziroma grofice in Suzane) sledi sprava. Pri tem je zanimivo, da se ujemata celo začetnici Sophie in Suzane oziroma Fritza in Figara. Predvsem pa je čutiti, da je aktualna družbeno-kritična ost, obrnjena v obeh primerih proti vladajoči aristokraciji, tudi eden od – četudi morda nekoliko prikritih – virov komičnosti dela. Barona (oziroma grofa) osmeši pretkana Sophie, ki ponazarja meščanstvo. Nenazadnje je pomenljivo, da se Sophijin oče piše Bürger (= meščan). V besedilu najdemo na nekaj mestih tudi izrecno obsodbo aristokracije. Značilen primer tega je, ko Judith pravi, češ da pri navadnih ljudeh veljajo moralne norme, ki se jih aristokracija ne druži: »Aber bei uns gemeinen Leuten schickt es sich halt nit recht, wann wir neben dem Mann noch so ein guten Freund zu haben.« (19)

Libreto je razdeljen na dve dejanji, ti pa na številne prizore, v katerih se nekajkrat zamenja prizorišče dogajanja. Prizori delijo glasbene točke na posamezne nastope solistov ali skupin. Pri tem je označeno, kdaj gre za arijo, duet, zbor itn. Zanimivo je, da je v libretu označen nekajkrat tudi nastop recitativa. Možno, četudi malo verjetno je, da bi tedaj tako v tekstu označili razliko med *recitativo secco* in *recitativo accompagnato*. Mnogo bolj verjetno se zdi, da je šlo za razlikovanje med govorjenimi dialogi ter recitativi, ki so jim nato sledile arije. K temu nas lahko napeljuje tudi kratka oznaka v enem od monologov hlapca Kasperja, da v nekem veselem trenutku odlomek besedila »zapoje« (»singend«, 95) – opazka, ki bi v petem recitativu ne imela pomena. Kljub nedvoumni opredelitvi na začetku tiskanega libreta, češ da gre za »opero«, lahko predvidevamo torej, da je zvrstno delo sodilo morda prej v tradicijo *singspiela* z govorjenimi dialogi. Gre za tradicijo glasbeno-gledališkega uprizarjanja, ki je bila v tedanjih avstrijskih deželah, pa tudi v Ljubljani, zelo močna. Prav *singspieli* so na prelomu iz 18. v 19. stoletje pomenili jedro uprizarjanja potujočih gledaliških družb, ki so v Ljubljano prihajale tedaj zlasti s severa. Pri tem so bila, kot meni Sivec, posebej vplivna dunajska predmestna gledališča, kot npr. Leopoldstädtertheater, ki so doživljala dobo sijajnega razcveta v desetletjih od leta 1790 dalje in so bila močan dejavnik gledališkega življenja cesarske prestolnice.⁵ Od tod so tudi izhajali impresariji, ki so gostovali v Ljubljani, v ta kontekst pa je nenazadnje sodila tudi gledališka družba G. Schantrocha in pisec libreta, Joseph Anton Haselbeck, sicer manj znan avtor besedil nekaterih dunajskih glasbeno-gledaliških predstav.⁶

⁵ J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 19.

⁶ Na Haselbeckove librete je pisal opere denimo Dusikov sodobnik Johann Georg Lickl (1769–1843). Peter Radics omenja, da je v gledališki skupini Georga Schantorch, ki je pozneje gostovala v Ljubljani in s katero je intenzivno sodeloval tudi Dusik, nastopal neki »Herr Haselbeck ... der druch frohes Spiel oft hunderte zu Lachern machte.« Peter Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Ljubljana 1912, 65.

Singspiel prevladuje v repertoarju ljubljanskega Stanovskega gledališča nekako od srede 90. let 18. stoletja naprej, še posebej po gostovanju družbe nemškega impresarija Konstantina Paraskowitza v zimski sezoni od 24. septembra 1796 do pepelnične srede 1797. Razumljivo je njegovo priljubljenost povezovati z bistveno manjšimi izvedbenimi zahtevami, saj ga je bilo mogoče razmeroma hitro naštudirati, terjal je manjši glasbeno-izvajalski korpus, hkrati pa je bil v učinkoviti povezavi govornjenih komičnih dialogov in spevnih arij privlačen za širše poslušalstvo. Tudi zato je verjetno priljubljenost *singspiela* kljub praviloma muzikalni šibkosti v primerjavi z italijansko opero rasla. Navezava Dusíkove opere na tradicijo *singspiela* je opazna nenazadnje tudi v omenjenem povezovanju z dediščino francoske drame, pri kateri se je navdihoval tudi avstrijski *singspiel* tega časa, kot so ga gojile potujoče gledališke družine na tem prostoru. V veliki meri je nato francoska *comédie mêlée d'ariettes* povzročala reformo italijanske komične opere *dramma giocoso per musica*, kar je posledično privedlo do nove operne zvrsti, t.i. *farse*. Ta je uživala veliko priljubljenost zlasti v italijanskih gledališčih konec 18. in na začetku 19. stoletja, tej modi pa so na začetku 19. stoletja sledile tudi gledališke uprizoritve v Ljubljani.⁷ Dusikov glasbeno-gledališki opus, kot ga je mogoče prek raznih popisov tako njegovih skladb kot predvsem zabeležk izvedb njegovih del rekonstruirati danes, večinoma izpričuje prav to zvrst. Nenazadnje je tudi prvo znano Dusikovo glasbeno-gledališko delo, ki je nastalo po omenjenem *Die Lederers Tochter*, prav farsa z naslovom *Camaccio il ricco e Basilio il povero*, napisana na besedilo enega najbolj znanih libretistov fars, Giuseppeja Foppe.⁸

Podobno kot za *singspiel* je tudi za farsno značilno pomanjkanje originalnih libretov, ki so jih nadomeščale predelave in adaptacije francoskega glasbenega in neglasbenega gledališča, italijanskih gledaliških komedij ter besedil starejših *drammi giocosi per musica*.⁹ Od slednje je farsa prevzela tudi notranjo strukturo, pri čemer je šlo za skrajšanje dvodejanke v eno dejanje z redukcijo števila in dolžine recitativov ter zaključenih točk. Nekatere farse so, kot je sklepati morda tudi za omenjeno Dusikovo glasbeno-gledališko ustvarjalnost, prevzemale francosko maniro »uporabe govornjenega recitativa v prozi«, kot to izpričuje že F. Bartoli.¹⁰ Morda pa bi lahko tudi pri Dusiku zasledili tedaj rabljen »melodramatski« stil, v katerem so ob dramskih viških govornjeni recitativ spremljali s tremoli in podobnimi orkestralnimi efekti.

Gledališka družba impresarija K. Paraskowitza je poleg nekaterih znanih *singspielov* pripravila izvedbo tudi nekaj manj znanih del. Med njimi J. Sivec izrecno izpostavlja deli *Das Judenmädchen* in *Sultan Wampum*, ki da imata neznanega avtorja.¹¹ Za slednjega domneva, da bi lahko bili avtorji kar trije skladatelji, ki jih pozna operna zgodovina: Stegmann, Amon in Bornhardt. Vendarle bi veljalo tej trojici kot najverjetnejšega avtorja priključiti prav Franza Dusika, ki se je nedvomno tedaj aktivno vključeval v glasbeno-gledališko reprodukcijo. Nenazadnje je to razumljivo tudi glede na njegovo visoko glas-

⁷ Prim. Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1973.

⁸ Delo je bilo prvič izvedeno v gledališču San Angelo v Benetkah v času karnevala leta 1804.

⁹ Prim. David Bryant, 'Farsa'. *Grove Music Online*, ur. L. Macy (doseženo 28. julija 2007), <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

¹⁰ F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*. Padova, 1782. Cit. po: D. Bryant, »Farsa«, ib.

¹¹ Prim. J. Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču*, op. 191.

beno izobrazbo in vsestransko spretnost. Tako je bil v teh letih stolnični organist, vodil je koncerte Filharmonične družbe, nastopal na njenih prireditvah kot pianist (prvi je tako npr. javno igral na novem klavirju Filharmonične družbe v Stanovskem gledališču leta 1796), le nekoliko pozneje pa je v pogodbi, ki jo je sklenil ob gostovanju gledališke družbe G. Schantrocha, izpričan kot korepetitor, pevec in komponist. Ključnega pomena za našo domnevo pa je podatek, da so Dusíkovo opero v dveh dejanjih z istim naslovom 6. avgusta leta 1797 izvedli v Gradcu, kot navaja F. Stieger.¹² Da gre za opero, ki je bila tedaj razmeroma uspešna, potrjuje dejstvo, da so jo po seznamu izvedenih del družbe impresarija Paraskowitza v Ljubljani izvedli kar trikrat: 26. decembra 1796 ter 4. in 21. januarja 1797.¹³

Gledališko družbo K. Paraskowitza v Ljubljani nasledi družba razmeroma znanega češkega impresarija Geoga Denglerja, ki je zabavala občinstvo v zimski sezoni 1797/98. V časniku *Laibacher Zeitung* nas drobna notica opozarja, da je družba 7. novembra 1797 za god nadvojvode Karla uprizorila Henslerjevo igro *Eugen der zweyte oder Der Held unserer Zeit*, za katero je komponiral glasbo neki Kormundl.¹⁴ Vemo, da je Dusík zlasti po letu 1800, ko je deloval v različnih gledališčih v Italiji, pogosto uporabljal psevdonim Cormundi (podpisan je tako kot: Cormundi; Dusek, deto Cormundy; Francesco Cormunni; Cormundi di Czaslau ipd.). Precej verjetno bi tako bilo, da bi isti psevdonim uporabil tudi že nekoliko prej, zlasti v razmerah, v katerih je očitno svoje gledališko delovanje prikrival. Nenazadnje je prav zaradi pogodbe, ki jo je skrivoma, brez védenja svojega delodajalca, stolnega kapitlja, sklenil z gledališko družbo Geoga Schantrocha neposredno po omenjenem gostovanju Geoga Denglerja, izgubil službo organista v stolnici. V pogodbi s Schantrochom je postavljena tudi obveza, da bo vsako četrtletje prispeval po eno opero. To na eni strani seveda najavlja izjemno veliko produkcijo, zanesljivo pa nakazuje tudi dejstvo, da se je moral Dusík s komponiranjem oper intenzivneje ukvarjati tudi prej. Najverjetneje lahko tako med njegova glasbeno-scenska prištejemo tudi uglasbitev igre *Eugen der zweyte*. Sodelovanje s Schantrochom je verjetno potem, ko je izgubil stalno zaposlitev, povzročilo, da je Dusík odšel iz Ljubljane. Tako je verjetno poleti 1798 odšel gostovat v Trst in Gorico, nato pa se je v zimskih sezonah 1798/99 ter 1799/1800 s Schantrochom vrnil v Ljubljano. Slednje nenazadnje nakazuje tudi natis omenjenega libreta *Die Lederers Tochter*.

Schantroch je bil s svojo družbo, ki jo Dimic prišteva med »najstarejše in najboljše« (»der ältesten und besten«),¹⁵ v Ljubljani tudi v sezonah 1801/02 ter 1802/03, ko pa je Dusíkovo sodelovanje z njegovo družbo že vprašljivo. Kot lahko razberemo iz natisnjene povzetka Schantrochovega delovanja ob gostovanju leta 1803 z naslovom *Theaterliches Verdächtnitz oder Denkmal der Dankbarkeit*,¹⁶ je bil tedaj glasbeni direktor družbe neki Böhm. Vemo, da se je po letu 1800 Dusík uveljavljal kot klavirski učitelj in vojaški kapelnik na koncertih in glasbeno-gledaliških predstavah zlasti v Gorici, Benetkah in

¹² Prim. Franz Stieger. *Opernlexikon*. Teil II: Komponisten, Bd. 1. Tutzing: Hans Schneider, 1977, 296.

¹³ Prim. Verzeichniss aller in Laibach unter Führung des herrn Konstantin v. Paraskowitz auf dem Landständischen Theater aufgeführten Lust-Schau-Sing- und Trauerspielen von 24. Sept. 1796 bis Aschermittwoch 179. Ljubljana (1797); hranjeno v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.

¹⁴ LZg 1797, št. 81. Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 23.

¹⁵ August Dimitz. *Blätter aus Krain*, 1865, 67. Cit. po: P. Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens*, 72.

¹⁶ *Theaterliches Verdächtnitz oder Denkmal der Dankbarkeit*. Hranjeno v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.

nekaterih drugih severnoitalijanskih mestih. Na Kranjsko se je verjetno vrnil šele ob koncu svojega življenja. Med skladbami iz arhiva ljubljanske Filharmonične družbe je namreč tudi delo z naslovom »Sinfonia Nel Opera 'il Brutto' ossia Roma deliberata in Venezia a St. Luca Nel Carnevale 1816 Dal Maestro Francesco Bened: Dussek / Riddote di bel nuovo in Partitura in Lubiana gli 10 e 11 g(ennaio) 1817«. Zapis morda kaže na to, da je bil skladatelj v času prepisa partiture 10. in 11. januarja 1817 v Ljubljani. Poleg tega je ohranjen koncertni spored koncerta Filharmonične družbe 7. novembra istega leta, na katerem piše, da naj bi izvajali »eine Sonate auf dem Piano-Forte mit Begleitung einer Violin, von Beethoven«. ¹⁷

Vsekakor je Dusík s svojo ustvarjalnostjo ob izteku 18. stoletja močno zaznamoval ljubljansko glasbeno življenje, v veliki meri torej tudi na področju glasbenega gledališča. To je sicer čas, v katerem se dokončno izoblikuje neprekinjeno zaporedje gostovanj potujočih gledaliških družin z enakim repertoarjem, kakršen vabi poslušalce po drugih večjih evropskih mestih. Peter Radics, prizadeven in izčrpen kronist ljubljanskega glasbenega življenja, postavi izrecno za začetek rednega delovanja leto 1790/91. ¹⁸ Glede na siceršnjo večletno neprekinjeno operno reprodukcijo italijanskih gledališč, ki so pred tem gostovala v Ljubljani, ¹⁹ se zdi, da njegovo stališče zamejuje morda nacionalno zamejen pogled. Dejstvo je namreč, da je od tedaj naprej zaslediti izrazitejšo preusmeritev gostovanj potujočih družb, ki odslej praviloma prihajajo z nemškega severa. Četudi »razlika med Nemci in Italijani vsaj glede 'velikih' oper ni bila velika«, kot pravi S. Škerlj, ²⁰ pa je navedena sprememba vendarle imela tudi svoje politične in idejne konotacije, ki so jo določale. V veliki meri jo lahko v obdobju Napoleonovega zavzemanja Evrope z odklanjanjem romanskega elementa razumemo kot poudarjeno avstrijsko domoljubno dejanje. Zares se gostovanje italijanskih družb znova poveča v času francoske okupacije, nato pa viri molče o kakršnikoli zvezah ljubljanskega gledališča z italijanskimi operisti vse do pomladi 1817, pa še takrat je njihovo dejansko gostovanje v Ljubljani vprašljivo. ²¹ Nedvoumno italijansko gledališče zaživi spet v Ljubljani šele v bleščavi kongresnega dogajanja leta 1821.

Izrazito je za vpeljavo nemškega gledališča in za vzpostavitev jasneje nacionalno obarvanega repertoarja poskrbel omenjeni impresarij K. Paraskowitz sredi 90. let 18. stoletja. Zanj je značilno, da prvič med uprizorjenimi deli, ki jih pripravi njegova družba, prevladuje avstrijski singspiel, kar po J. Sivcu da »kaže na močnejši prodor nemških nacionalnopolitičnih tendenc, ki so se pojavljale že od Jožefa II. dalje.« ²² Ne gre namreč prezreti dejstva, da je singspiel pomenil v nemških (oziroma avstrijskih) deželah vse od zlasti 80. let 18. stoletja prizadevanje, da bi ustanovili kredibilno glasbeno-gledališko zvrst, ki bi zdržala primerjavo s francosko in italijansko produkcijo. Že v pogodbi, ki jo je ljubljanski baron Schweiger sklenil s Franzem Xaverjem Felderjem, impresarijem družbe, ki je prišla z Dunaja gostovat v Ljubljano v zimski sezoni 1791/92, se je impresaria-

¹⁷ Prim. mapo Filharmonične družbe v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

¹⁸ »Mit dem Winter vom 1790/91 begann eine regelrechte Aufeinanderfolge von Theatersaisons von beruflichen Kräften auf der Laibacher Bühne.« Peter Radics. *Die Entwicklung der deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Ljubljana 1912, 58.

¹⁹ Prim. S. Škerlj. *Italijansko gledališče v Ljubljani*.

²⁰ Prim. S. Škerlj. *Italijansko gledališče v Ljubljani*, 363.

²¹ Prim. J. Sivc. *Opera v Stanovskem gledališču*, 61.

²² Prim. J. Sivc. *Opera v Stanovskem gledališču*, 19.

rij obvezal, da pripelje družbo, ki bo poleg dramskih del izvajala še nemške singspiele in balete. S tem določilom, ki izrecno zahteva nemški singspiel, očitno izrazito izstopa nacionalni moment.²³

Vendarle optika, po kateri je preteklost izrazito obarvana (tudi) z nacionalnimi elementi, ki so bili zavesti človeka na prehodu iz 18. v 19. stoletje še nepomembni, če že ne tuji, pravzaprav zožuje vpogled v kompleksnejše zveze, znotraj katerih se je oblikovalo sicer izjemno bogato glasbeno življenje tistega časa. Vprašanje je, ali uveljavljanje italijanske farse vzporedno z nemškim singspielom ne kaže na hkratno uveljavljanje podobnih kriterijev enostavnosti, lažje sprejemljivosti, uprizorljivosti in dostopnosti kot novih estetskih principov širše v Evropi. Morda je k temu prej pripomogla gmotna obubožanost zaradi dolgotrajnih in izčrpujočih vojska kot pa denimo postavljanje nacionalnih barikad. V slovenskem kontekstu je v tem kontekstu nedvomno zanimivo, da je v Ljubljani glede na ohranjeno gradivo prav nemška družba tista, ki je prva uvedla Rossinija na ljubljanski oder.²⁴ Na drugi strani so v času francoskih Ilirskih provinc v Ljubljani ob slovesnem praznovanju Napoleonovega rojstnega dne izvedli v Stanovskem gledališču neko nemško komično opero, kot beremo v *Laibacher Zeitung*: »Abends war im Theater freyer Eintirtt, allwo eine komische deutsche Oper aufgeführt wurde. Am Ende des Stücks war eine transparente Dekoration, wobey die Worte geschrieben waren: Es lebe Napoleon.«²⁵ Ob slovesnosti na čast vrnitve maršala Marmonta in njegove soproge 24. maja 1810 pa je italijanska družba pripravila priljubljeno opero portugalskega skladatelja Marcosa Antonia Portugala.²⁶

Zdi se, da je mnogo bolj kot podoba ostrega nasprotovanja, ki bi se najočitneje izražala na področju jezika – to je še posebej blizu Slovincem, ki svoj etnični prostor najjasneje opredeljujemo prav z jezikovnimi barierami –, ustrezna slika strpnega sobivanja in dopolnjevanja. Odličen primer tega povezovanja pomeni prav Dusíkova opera *Die Lederers Tochter*, v kateri češki skladatelj, ki je na Slovensko prišel potem, ko se je izoblikoval v italijanski operni tradiciji, piše opero v slogu nemškega singspiela. Povrh vsega je v libreto vključenih še nekaj čeških stavkov Sophie. Ob tem je na koncu besedila dodana opomba (*Anmerkung*), da naj bi češke stavke vsakič priredili glede na deželni jezik gledališča, v katerem je delo izvedeno: »Alles was hier im Buche von Sophien in böhmischer Sprache gesagt wird, kann auf jedem Theater in die Landes übliche Sprache übersetzt werden.« Razumljivo to najverjetneje pomeni, da je Sophie v ljubljanskem Stanovskem gledališču govorila v slovenščini. Tako imamo lahko navedeno predstavo za eno prvih glasbeno-gledaliških del, v katerih so uporabljali tudi slovenski jezik.

Vpeljave deželnega jezika (po določilu v opombi pravzaprav ni važno, kateri je) ne moremo enačiti z odločnejšim in zavestnejšim uveljavljanjem nacionalnega elementa. Prej lahko v kontekstu zgodbe govorimo o provokativnem soočenju aristokratskega (= nemškega) z meščanskim ali celo podeželskim svetom (= »Landes übliche Sprache«). Vendarle ima glede na siceršnjo redkost tovrstnega vključevanja slovenščine v glasbeno gledališče omenjena Dusíkova opera posebno mesto. Pritrjuje prakso in razmeroma

²³ Pogodba je bila sklenjena 18. avgusta 1791 za gostovanje od 1. septembra do konca pusta. Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 13.

²⁴ Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 62.

²⁵ *Laibacher Zeitung* 1809, 65, 2.

²⁶ Prim. J. Sivec. *Opera v Stanovskem gledališču*, 41.

pogostost uprizarjanja oper domačih skladateljev, deloma tudi v slovenskem jeziku. Hkrati z ostalim opusom omenjenega skladatelja, nastalim prav za ljubljanske uprizoritve, ter nekaterimi deli njegovih sodobnikov (npr. F. L. Schwerdta) dokazuje, da je vsekar operna produkcija domačih skladateljev obstajala, z njo pa seveda tudi zanimanje zanjo. In če lahko pritrdimo S. Škerlju, da tudi pri operi veljajo zakoni »povpraševanja in ponudbe«²⁷, moramo vsaj delno korigirati mnenje, da naj bi ne bilo »skladateljev slovenskega rodu, ki bi na prehodu iz 18. v 19. stoletje in v njegovih prvih desetletjih lahko kaj prispevali v operno glasbo [...]. Tudi slovenski izvajalci so še manjkali in ravno tako občinstvo, ki bi se udeleževalo eventualnih slovenskih uprizoritev.«²⁸ Nasprotno lahko, če svojega pogleda ne zamejimo z ozko nacionalno optiko, ki bi jo določal predvsem jezikovni kontekst, glede na kontinuiranost uprizarjanja ter praktično redno sodelovanje domačih glasbenikov – skladateljev, pevcev in instrumentalistov – občudujemo bogato glasbeno-gledališko produkcijo. Še zlasti pa ob upoštevanju živahnega pretoka kulturnih poti, ki »niemals Einbahstrassen gewesen sind«, kot pravi R. Flotzinger,²⁹ velja dejstvo, da je slovensko občinstvo podobno kot tisto v Gradcu, Benetkah ali na Dunaju, z navdušenjem sprejemalo gostujoče operne družine. Slikovito nam to kažejo zaključne besede, ki jih je imela ob sklepu gostovanja Schikanedrove družine v Ljubljani Madame Schikaneder:

*Wir ziehen jezt in fremde Lande,
Doch fesseln uns noch eure Bande;
Wir kommen wieder aus der Ferne, -
Seht ihrs gerne?
Ich dachte ja!
Gut! einen Wink, und wir sind da.
Indessen nehmt, was ich euch geben kann
Ein Lebetwohl, und – diese Abschiedsthräne an.³⁰*

²⁷ Prim. S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani*, 7.

²⁸ Dragotin Cvetko, »Slovenska opera skozi čas«. V: *Slovenska opera v evropskem okviru: Ob njeni obletnici*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982, 7.

²⁹ Rudolf Flotzinger. 'Zu den Anfängen des Slowenischen Musiktheaters'. V: *Slovenska opera v evropskem okviru: Ob njeni obletnici*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1982, 20.

³⁰ *Abschieds-Rede / in Laybach / gesprochen / von / Madame Schikaneder*; natisnjen govor, hranjen v Radicsevi mapi v knjižnici Narodnega muzeja Slovenije.