

**SAMOSPEV V GLASBENI KULTURI  
DRUGE POLOVICE 19. STOLETJA NA SLOVENSLEM:  
PRISPEVEK K ZGODOVINI RECEPCIJE**

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ  
Znanstvenoraziskovalni center SAZU

**Izleček:** *Recepcija izvirnih samospevov v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem je temeljila na vzorcu, ki se do konca stoletja ni bistveno spremenil. Na sprejemanje glasbe, njeno učinkovanje in vrednotenje je negativno vplivala čitalniška ideologija. Recepcija je recipročno vplivala zaviralno tudi na kompozicijsko-tehnični in stilni razvoj zvrsti.*

**Ključne besede:** *samospev v 19. stoletju, recepcija glasbe, Slovenija*

**Abstract:** *The reception of Slovenian nineteenth-century songs was based on a model which had not changed essentially by the end of this century. The way in which music was received and evaluated, was interfered with by the nationally-oriented so-called reading-room ideology. The reception of music had a negative influence on the compositional and stylistic development of the song form.*

**Keywords:** *nineteenth-century solo song, reception of music, Slovenia*

Zgodovina recepcije in recepcijska estetika sta področji, ki v zadnjih letih v muzikologiji pridobivata vse večji pomen.<sup>1</sup> Čeprav je muzikološka stroka paradigmo raziskovanja teorije recepcije prevzela iz literarne teorije,<sup>2</sup> pa utemeljenost tovrstnih raziskav izvira iz dognanj tistih področij sistematične muzikologije, ki so svoj interes usmerile na vlogo recipienta pri konkretizaciji samega glasbenega dela oziroma njegovega pomena. Kako je bila glasba slišana, sprejeta in doživeta, oziroma kako je učinkovala v danem času in prostoru, je bilo odvisno od izkušenj, idej, misli in predstav tedanjega poslušalca. Raziskava zgodovine recepcije in recepcijske estetike izvirnega samospeva v drugi polovici 19. stoletja bo dopolnila današnje védenje o tem področju slovenske glasbene zgodovine, saj so bile doslej muzikološke raziskave slovenskega samospeva osredinjene na posamezne ustvarjalce ali posamezna dela.

Namen pričujočega prispevka je na primeru recepcije izvirnega samospeva zaznati v danih okvirih vse tiste aktivne medsebojne odnose, ki so se kazali kot spodbude in vplivi na sprejemanje glasbe v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem. Pri tem gre za umestitev samospeva v kontekst glasbeno-zgodovinskih in kulturnih pomenov. Raziskava recepcije je

<sup>1</sup> O tem priča poleg posameznih objavljenih znanstvenih člankov tudi zbornik razprav z mednarodnega muzikološkega posvetovanja *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 3, ur. Hermann Danuser in Friedhelm Krummacher, Laaber, Laaber Verlag, 1991.

<sup>2</sup> Terry Engelson, *Literary theory*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 1996, str. 54–90.

temeljila predvsem na tistem zgodovinskem gradivu, iz katerega so razvidne interakcije na ravni skladatelj – glasbeno delo – recipient (interpret, poslušalec, kritik); se pravi na analizi časopisnih poročil ob izidu novih del, koncertnih kritik ob izvedbi le-teh ter zapisih v drugih virih, povezanih z omenjeno tematiko. Potrebna informativna raven je omogočala razjasniti razmerja med skladateljem in izvajalcem, izvajalcem in poslušalcem ter skladateljem in poslušalcem. Pri tem, zaradi odsotnosti virov o privatnem, domačem muziciranju, ostaja primer dejavnosti slovenskih čitalnic ter kasneje založniške in koncertne dejavnosti osrednjega slovenskega glasbenega društva, Glasbene matice, relevanten pokazatelj recepcijskih procesov.

Za razumevanje ustvarjalnih pobud ter preteklih vplivov na izkušnje in pričakovanja »zgodovinskega poslušalca« se zdi smiselen prikaz preteklih in polpreteklih pojmovanj o začetku in razvoju same zvrsti. Pri tem se zdi potrebno historična opažanja razvoja zvrsti v skladu z namenom raziskave omejiti le na splošne značilnosti, ki se dotikajo same forme in vsebine, ter se tako izogniti sistematični obravnavi »pomembnejših« glasbenih del, kot je primer v edini objavljeni monografiji o slovenskem samospěvu.<sup>3</sup> Povezano s samim razvojem glasbene oblike se v ospredje postavlja tudi zanimivo, a dosedaj prezrto vprašanje imenoslovja te glasbene oblike v preteklosti. Ne nazadnje stopnjo v formalnem razvoju od pesmi, zapisane v *Slovenski gerlici* v letu marčne revolucije, do samospěva 19. stoletja, kot ga utemeljuje aktualna strokovna literatura, kaže tudi različnost izrazoslovja. Čeprav je izraz »samospěv« že leta 1867 zapisal Anton Foerster na koncu svojega pevskega priručnika *Kratek navod za poduk v petji za kterikoli glas v »imeniku tujih besed«*, enem izmed prvih tovrstnih poskusov na področju slovenske glasbene terminologije, pa poimenovanje skladb za glas in klavir še konec 19. stoletja in v začetku 20. stoletja ni bilo niti enotno niti enopomensko.

Ena izmed prvih navedb, če ne celo prva navedba izraza »samospěv« je v naslovu prvega opusa Davorina Jenka *Slovenske pesmi za četverospěv, dvospěv, samospěv in glasovir op. 1*, ki je izšel leta 1861 na Dunaju. Med dvanajstimi skladbami so štiri »pesmi za samospěv« in ena »za dvospěv«. Oznaka »pesem za samospěv« pa niti v formalnem niti v vsebinskem oziru še ne pomeni glasbene oblike v današnjem pomenu besede. V drugi polovici 19. stoletja je bila »pesem« na Slovenskem pojmovana v najširšem smislu besede, kot nasprotje inštrumentalni skladbi, torej le kot skladba za petje, se pravi za zbor, kvartet, dva ali en glas, z inštrumentalno spremljavo ali brez nje. »Pesem« je bila torej nediferencirana glasbena oblika, zbirni pojem, ki je vključeval raznovrstne pojavne oblike. Izvedba pesmi je bila na čitalniškem odru odvisna od poustvarjalnih možnosti. Isto skladbo, namenjeno glasu s spremljavo klavirja, so lahko izvajali kot enoglasni zbor ali pa jo je izvajal solist s klavirjem. Gre torej za pesem v širšem pomenu, za umetno pesem v nasprotju z ljudsko in cerkveno pesmijo. Takšna heterogena podoba pesmi kot (posvetne) skladbe za petje, ki je bila značilna v Nemčiji za drugo polovico 18. stoletja do Schuberta,<sup>4</sup> se je na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja ohranila zaradi različnih razlogov. Poleg poustvarjalnih možnosti tudi

<sup>3</sup> Objavljena monografija o slovenskem romantičnem samospěvu vsebuje podrobnejši zgodovinski pregled in ugotavljanje slogovnih značilnosti te zvrsti. Pri tem avtoričina pozornost ni bila posebej usmerjena v splošna zvrstna določila, pač pa v posamezna glasbena dela. Prim. Manica Špental, *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospěva*, Maribor, Založba Obzorja, 1981.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber, Laaber Verlag 1989, 79–87.

druge glasbene razmere v tistem času še niso bile ugodne za hitrejši razvoj od ljudske do izoblikovane umetne pesmi (z umetniškim značajem), do samospeva. Petje v slovenskem jeziku je imelo v nacionalno občutljivem času poseben pomen, razmerje med besedilom in glasbo se je prevešalo v prid literarni in ne glasbeni vsebini, besedilo je moralo imeti domoljubni značaj, melodija biti blizu ljudski.

V takrat običajnih zbirkah »za petje in klavir« so bile pesmi, namenjene le enemu glasu s spremljavo, manj številne. V zbirki Frana Gerbiča *Glasi slovenski za čveterospev, samospev in glasovir* (1862), ki jo je skladatelj posvetil narodnemu prvaku Lovru Tomanu, so med enajstimi skladbami le tri za en glas. Le ena sama takšna skladba pa je natisnjena v zbirki *Slovenske pesmi*, ki je izšla istega leta kot prej omenjena Gerbičeva zbirka. Benjamin in Gustav Ipavec sta jo posvetila ustanovitelju in prvemu predsedniku celjske čitalnice Štefanu Kočevanju. Takrat je izšla tudi Flajšmanova zbirka *Mične slovenske zdravice* »za samospev in za čteterospev postavljene«, <sup>5</sup> namenjena zgolj razvedrilu, brez umetniškega značaja. Benjamin Ipavec je nekaj let kasneje v samozaložbi izdal dva zvezka z naslovom *Slovenske pesmi za en glas in glasovir* (1867), zbirko istovrstnih skladb, ki je ena izmed prvih tovrstnih samostojnih zbirk skladb za glas in klavir.

Terminološka nejasnost se kaže ne le v naslovih novih glasbenih izdaj, pač pa tudi v zapisih o glasbi še proti koncu stoletja. Leta 1884 je Andrej Fekonja v zapisu o Josipini Turnograjski njen samospev *Občutki* imenoval »napev«, spev oziroma arijo iz spevoigre pa »samospev«. <sup>6</sup> Izrazoslovna ambivalenca je razvidna še dvajset let kasneje, ko imenuje France Zbašnik točko iz Parmove glasbe za gledališče *Rokovnjači* »samospev za sopran z mešanim zborom s spremljavo klavirja«, samospev pa »pesem za sopran s klavirjem«. <sup>7</sup> Izrazje ni natančno niti v izdajah tedaj osrednje slovenske glasbene založbe. Uredniški odbor založbe Glasbena matica leta 1875 prvo izdano skladbo »za glas in klavir«, Nedvədovo skladbo *Kranjska dežela*, še ne poimenuje samospev, prav tako ne Ipavčevih pesmi. Prvič je pesem za glas s klavirsko spremljavo kot »samospev sè spremljevanjem na klavirju« izdala Glasbena matica leta 1883. Skladba z naslovom *Nazaj v planinski raj* je delo glasbenega diletanta Roberta Burgarella. <sup>8</sup> Izraz »samospev« je v prvi vrsti označeval izvajalca, ne pa podrobnejših glasbeno-kompozicijskih in stilnih značilnosti skladbe. To kaže tudi poimenovanje Antona Razingerja, ki je leta 1890 kot »samospeve« označil cerkvene skladbe *3 Ave maria pro una voce cum organo aut harmonium* Antona Nedvėda. <sup>9</sup>

Ob prelomu 19. v 20. stoletje sta izšli dve zbirki: *Pesmi za srednji glas s spremljevanjem*

<sup>5</sup> *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 20/1862, 32, str. 268 (brez podpisa).

<sup>6</sup> Andrej Fekonja, Josipina Turnogradska, *Ljubljanski zvon* 4/1884, 5, str. 351.

<sup>7</sup> France Zbašnik, Viktor Parmove skladbe k »Rokovnjačem« in »Legionarjem«, *Ljubljanski zvon* 24/1904, 11, str. 700.

<sup>8</sup> Zanimiva je naslovnica izdaje Burgarellovega samospeva *Nazaj v planinski raj*. Ilustracija na naslovnici je v skladu z duhom časa naivno-čustvena podoba, ki s planiko v ospredju spodbuja sentimentalna in domoljubna občutja, vezana na lepoto slovenskih planin. Takšne naslovnice so bile običajne za dunajski bidermajerski čas, podobna je bila ilustracija izdaje zbirke Schubertovih samospevov *Die schöne Müllerin* sedem desetletij pred izdajo Burgarellovega samospeva. V nasprotju s tem samospevom, ki je utonil v pozabo, se je uveljavila in ostala še danes del železnega zborovskega repertoarja Nedvėdova skladba za moški zbor na isto Gregorčičevo besedilo. Nedvėd je besedilo uglasbil nekaj let kasneje kot Burgarell.

<sup>9</sup> Anton Razinger, Nove muzikalije, *Ljubljanski zvon* 10/1890, 12, str. 766.

klavirja (Glasbena matica, 1897) češkega skladatelja in glasbenika Karola Hoffmeistera, ki je deloval na šoli Glasbene matice kot učitelj klavirja med letoma 1891 in 1898, in Volaričeva zbirka *Samospevi s klavirjem* (samozaložba, 1901), ki je izšla po skladateljevi smrti. Podrobnejši pregled skladb pokaže, da je v naslovu zbirk navedena oznaka zvrsti z vidika današnje slovenske strokovne terminologije zavajajoča, celo protislovna. Čeprav samospev 19. stoletja danes pomeni glasbeno obliko, kot jo je utemeljil Schubert,<sup>10</sup> pa Volaričeve skladbe po glasbeno-tehničnih kriterijih tej oznaki ne zadoščajo, saj gre za manj razvito obliko pesmi »v ljudskem duhu«, ki je namenjena izvedbi za en glas s klavirjem. Vladimir Foerster se v svojem poročilu ob izidu zbirke izogne poimenovanju »samospev« in piše o skladateljevi nameri »podati popevko« ter o lahki izvedljivosti teh pesmi, namenjenih domači rabi.<sup>11</sup> Bližina ljudskih pesmi in pristno ljudsko občutje, ki ga je v svojih pesmih podal skladatelj, sta bila vzrok, da je postala zbirka popularna zlasti na Goriškem in da so nekatere skladbe ponarodele (npr. *Oj rožmarin*). V nasprotju z Volaričevo zbirko pa Hoffmeister svojih skladb, ki imajo vse attribute zvrsti, ni poimenoval samospevi, ampak »pesmi«, torej z imenom, ki danes pomeni skupni pojem za različne oblike skladb za petje.

Na začetku 20. stoletja se v zapisih o glasbi uporablja izraz »solospev« oziroma »skladba za solospev«.<sup>12</sup> Še leta 1908 je Vladimir Foerster v svojem kritičnem poročilu o koncertu Glasbene matice uporabil za isto glasbeno obliko tri različne izraze, »samospev«, »solonapev« in »pesem«.<sup>13</sup> »Solonapev« se, čeprav redkeje kot danes uveljavljeni izraz »samospev«, od začetka 20. stoletja še pojavlja tudi v zapisih v reviji *Novi akordi*.

Vprašanje razvoja zvrsti od Flajšmanove »ljubeznive popevke«<sup>14</sup> do samospeva 19. stoletja, kot ga kodificira najbolj relevantna muzikološka enciklopedična literatura,<sup>15</sup> vključuje vprašanje o utemeljitvi slovenskega samospeva kot oblike umetne glasbe. Glasbeni pisci se v drugi polovici 19. stoletja niso ukvarjali podrobneje z vprašanjem kriterijev umetniškega glasbenega ustvarjanja oziroma s tem, kakšna so njegova kompozicijsko-tehnična in estetska merila. Eden izmed prvih, ki je poudaril pomembnost vrednotenja razmerja glasbe in besedila v »pesmi«, umetn(išk)i glasbi in nato tudi pomembnost vrednotenja glasbe same, je bil Karol Hoffmeister. Leta 1897 je v oceni Foersterjevih *Pet samospevov sè spremljevanjem klavirja* in Gerbičevih skladb *Trije dvospevi s spremljevanjem klavirja*, ki jih je založba Glasbena Matica izdala leta 1896, zapisal: »Pri umetniški stroki, kakršna je pesem, v kateri se veže beseda z glasbo v celoto, je vprašati prvič, kakšen je tekst, poetiška podlaga, nadalje, kako se je ta stopil

<sup>10</sup> C. Dahlhaus, nav. delo, str. 81

<sup>11</sup> Vladimir Foerster, Glasba. Hrabroslav Volarič: Samospevi s klavirjem, *Ljubljanski zvon* 21/1901, 3, str. 215.

<sup>12</sup> Karol Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 24/1904, 5, str. 315.

<sup>13</sup> Vladimir Foerster, Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 28/1908, 2, str. 121.

<sup>14</sup> Vladimir Foerster, Pod oknom. Samospev za bariton s spremljevanjem klavirja. Zložil dr. Gojmir Krek. Založil Schwentner, *Ljubljanski zvon* 21/1901, 1, str. 67.

<sup>15</sup> Peter Jost, Lied, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil* 5, 2. izdaja, Kassel [...], Bärenreiter, 1996, stolpci 1292–1302. Eric Sams, Graham Johnson, The Romantic lied, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, 2. izdaja, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, str. 671–678 (geslo Lied).

z glasbo, je-li ohranil tekst vso svojo prvotno moč in veljavo, ali je morda le-ta stopnjevana ali oslABLJENA, in končno, kar je pa sekundarno vprašanje, kakšna je glasba sama na sebi z glasbenega stališča. Po tem, kako ustreza skladatelj rečenim vprašanjem moremo soditi prav sigurno o visokosti njegove ne samo glasbene, ampak tudi obče inteligence.«<sup>16</sup> Hoffmeister je v tem smislu pozitivno ocenil samospev Benjamina Ipavca *Nezakonska mati*, ki je izšel leta 1896 in bil v začetku naslednjega leta tudi z uspehom izveden na koncertu Glasbene matice.<sup>17</sup>

Leta 1922 je Marij Kogoj s predavanjem *O razvoju slovenskega samospeva* nameraval »poučiti slovensko javnost o razvoju naše glasbene umetnosti.«<sup>18</sup> Na začetek razvoja slovenskega samospeva je postavil Miroslava Vilharja in Kamila Maška, vendar jima je očital kompozicijsko-tehnične pomanjkljivosti, vpliv italijanske arije in prvemu pripisal manjši delež izvornosti. Tudi Vilko Ukmar, urednik antologije *Zbornik slovenskih samospevov od pričetka do moderne*, ki ga je Društvo slovenskih skladateljev izdalo leta 1953, je na začetek izdaje uvrstil skladbe prvega kroga čitalniških ustvarjalcev, Miroslava Vilharja in Kamila Maška. Ukmar je v glasbeno-zgodovinskem uvodu k notni izdaji sicer omenil tudi »ljubeznivega diletanta« Jurija Fleišmana, vendar je smatral za utemeljitelja »umetniško tehtnejšega samospeva« šele Vilharja.<sup>19</sup>

Če v zgodovini evropske glasbe kot zvrstna utemeljitev velja Schubertov samospev *Gretchen am Spinnrade*, objavljen v zbirki pesmi za en glas s klavirsko spremljavo leta 1814, pa Manica Špendal, avtorica edine objavljene monografije o slovenskem romantičnem samospevu, začetke razvoja te oblike na Slovenskem smatra že z izdajo prvih dveh zvezkov *Slovenske gerlice* leta 1848.<sup>20</sup> Pri tem pavšalno med samospeve uvršča objavljene skladbe za glas in klavir, ostale »bolj ali manj za dvoglasje« pa med zборе.<sup>21</sup> Vendar prav sam notni zapis v dveh (in ne treh) sistemih kaže, da gre za pesem v najširšem pomenu besede, saj je do skrajnosti preprost zapis omogočal prilagodljivost izvedbe. Kljub temu, da v kratki analizi avtorica ugotovi nesorazmerje med besednim in glasbenim delom v teh skladbah, ostajajo središče njega raziskovalnega interesa le pojavne oblike. Ne ukvarja se podrobno z vprašanjem, kdaj in na kakšen način so bili v slovenski ustvarjalnosti izpolnjeni tisti glasbeno-tehnični in estetski pogoji, ki so popularno pesem »v ljudskem duhu« pripeljali do zvrsti z umetniškim značajem, do pesmi v ožjem pomenu besede, oziroma samospeva v današnjem pomenu besede.

Skladateljska recepcija na področju samospeva se kaže v treh smereh: najprej skozi vplive glasbene tradicije oziroma preteklih del ter kot spodbuda določenih pesemskih besedil, kot pobuda določenih interpretov, ki jim je bila skladba namenjena oziroma posvečena in ne nazadnje kot podprejanje zmožnostim in pričakovanjem poslušalcev. V skladu z najbolj

<sup>16</sup> Prim. Karol Hoffmeister, Muzikalije »Glasbene Matice«, izdane za leto 1896, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 4, str. 251.

<sup>17</sup> Gl. Karol Hoffmeister, Dr. Benjamina Ipavca nova skladba: *Nezakonska mati*, *Ljubljanski zvon* 16/1896, 7, str. 454–455.

<sup>18</sup> Marij Kogoj, *O razvoju slovenskega samospeva*, *Dom in svet* 35/1922, 6, str. 282.

<sup>19</sup> Vilko Ukmar, *Slovenski samospev od pričetka do moderne dobe*, Edicije Društva slovenskih skladateljev 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1953, str. 4.

<sup>20</sup> M. Špendal, nav. delo, str. 10.

<sup>21</sup> Nav. delo, str. 11.

razširjeno obliko meščanske glasbene prakse, ljubiteljskim zborovstvom, so bili glavna domena izvirne ustvarjalnosti zbori; v primerjavi z njimi so bile skladbe za en glas in spremljavo v opusih pomembnejših slovenskih ustvarjalcev manj številne. Čitalniška pesem, ki je sledila glasbenim zgledom Gregorja Riharja, je predstavljala tisto glasbeno tradicijo, ki je pomenila vokalnim ustvarjalcem izhodišče za prehod iz ljudske v umetno pesem. Ustvarjanje »v ljudskem duhu«, ki je imelo poleg reprezentativne tudi vzgojno funkcijo, je izhajalo še iz razsvetljskih pragmatičnih načel in je vplivalo tudi na pisanje skladb za en glas s klavirsko spremljavo.<sup>22</sup> Poleg domače glasbene tradicije so bila slovenskim ustvarjalcem vzor tudi tuja dela, zlasti slovanskih skladateljev. V zapisih Izidorja Cankarja je dokumentirana izjava Antona Lajovica o dveh njegovih »vzornikih«, o Gregorčičevih tekstih in Dvořákovih delih, ki so bila stalnica na koncertnem repertoarju Glasbene matice.<sup>23</sup>

Da so bili Gregorčičevi teksti spodbuda tudi mnogim drugim skladateljem, pričajo njihove uglasbitve. V zvezi s tem dejstvom pa se samo po sebi postavlja vprašanje, ali je pesnik pisal svoje pesmi z namenom, da bi bile uglasbene in bi s tem dobile svoj pravi pomen, tako kot je bil to primer pri nemškemu pesniku Goetheju in skladatelju Schubertu.<sup>24</sup> V Gregorčičevih pesmih je bilo združeno oboje – ustreznost oblika, saj so bile lirične pesmi zaradi relativne preprostosti ter melodioznosti pesnikove besede in verza primerne za uglasbitev, in ustreznost vsebina, ki je bila v skladu z duhom časa in okolja. Čeprav je bila Gregorčičeva slovstvena usmerjenost po navedbah literarnega zgodovinarja Janka Kosa »precej daleč od evropske poezije tistega časa«, v osnovi še »romantična in še bolj predromantična«,<sup>25</sup> pa so bile njegove teme hrepenenja po sreči, moralna refleksija o življenju in življenjski idealizem blizu duhovnemu obzorju glasbenih ustvarjalcev in v skladu s pričakovanji poslušalcev. Takšna »zaposnelost« na področju slovenskega literarnega ustvarjanja (Gregorčič je svoj pesniški vrhunec dosegel v osemdesetih letih 19. stoletja), še bolj pa kvantitativno in kvalitativno skromna bera na področju besedne umetnosti, je bila prav gotovo eden izmed vzrokov za upočasnjeno razvoj na področju slovenskega samospeva. To je že konec 19. stoletja ugotovil tudi Karol Hoffmeister, ki je zapisal, da je »za ubogo literaturo slovenske pesemske glasbe« krivo pomanjkanje ustreznih tekstov.<sup>26</sup>

Razvojne možnosti samospeva kot umet(nišk)e glasbene oblike so bile nedvomno sorazmerne tudi s tem, komu je skladatelj namenil svoje delo – glasbenim diletantom za domačo rabo ali šolanim pevcem za koncertni oder. Skladatelji so svoje samospeve posvečali mecenom, pevcem ali svojim učiteljem. Tudi nekateri samospevi v izdajah založbe Glasbena Matica so imeli posvetila. Fran Serafin Vilhar je posvetil samospev *Mornar* (1882) škofu Josipu Juriju Strossmayerju. Robert Burgarell je samospev *Nazaj v planinski raj* (1883) posvetil učitelju in pevcu Antonu Razingerju. Fran Gerbič je zbirko *Trije dvospevi* (1896) posvetil »preblagorodni gospe Engelhildi Lauričevi«, svojemu vzorniku in učitelju Antoninu

<sup>22</sup> Nataša Cigoj Krstulović, Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja, *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), str. 69–82.

<sup>23</sup> Izidor Cankar, *Obiski – S poti*, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1960, str. 33–35.

<sup>24</sup> Eric Sams, Graham Johnson, The Romantic lied, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, str. 671–674.

<sup>25</sup> Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979, str. 187.

<sup>26</sup> Karol Hoffmeister, Muzikalije »Glasbene Matice«, izdane za leto 1896, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 4, str. 251.

Dvořáku pa se je skladatelj poklonil s posvetilom na svoji zbirki samospevov za visoki glas *Milotinke* (1887). Anton Nedvėd je *Album 12 pesmi za višji glas* (1893) posvetil svojim hčerkama Gabrijeli in Olgi. Karol Hoffmeister je svojo zbirko pesmi (1893) posvetil pevki Milki Gerbičevi.

Glasbeni ustvarjalci so se z namenom, da bo skladba izvajana, podrejali interpretativnim zmožnostim in pričakovanjem. »Uporaba« je torej anticipirala sam ustvarjalni proces. V komunikacijskem razmerju ustvarjalec – recipient (interpret poslušalec) je torej imel pomembno vlogo slednji. Vpliv pričakovanega učinkovanja (repcije) glasbe je bil na glasbeno ustvarjalnost pomemben. Skladatelji so se v drugi polovici 19. stoletja podrejali »splošnemu okusu« in slušni privajenosti recipientov. Nezahtevnost v vseh pogledih je bila vsekakor pomembno vodilo pri njihovi izbiri besedne vsebine in glasbeno-kompozicijskih sredstev. Tudi pomembnejši slovenski skladatelji tega obdobja so pisali »uporabno« glasbo za domače muziciranje. Potrebam glasbenega trga je svojo ustvarjalnost podredil tudi Anton Foerster, ki je pri praškem založniku Urbáneku leta 1887 in 1888 izdal dva zvezka zbirke *Triglav. Slovenske pesmi za samospev s spremljevanjem klavirja*. Anton Razinger je ob izidu v reviji *Ljubljanski zvon* zapisal, da je Foerster »zaoral plodonosno ledino« s tem, da je narodne pesmi priredil za glas in klavir, ker »jih bode moči odslej prepevati ne le s pevskim zborom in čvetospevom, pač pa tudi posameznemu pevcu in pevki in se bodo glasile v vsakem domačem krogu, kjer se glasba goji in tudi v koncertni dvorani.«<sup>27</sup>

Domače muziciranje je bilo še na začetku 20. stoletja zaradi pomanjkljive glasbene izobrazbe bolj ali manj omejeno na prepevanje v vseh ozirih najbolj preprostih pesmi, največkrat ljudskih. Nekateri skladatelji so se podrejali povpraševanju, zmožnostim in okusu najširšega kroga glasbenih diletantov. Značilen primer »uporabne« glasbe oziroma po Heinrichu Besslerju »občevalno primerne« glasbe<sup>28</sup> je bila popularna zbirka *Album slovenskih napevov*, ki jo je Fran Gerbič izdal leta 1905 pri Schwentnerju. Povpraševanje po zbirki stopetdesetih ljudskih napevov za klavir s podloženim besedilom kaže po eni strani na to, da so bile preproste pesmice še vedno aktualna in primerna oblika družabnega razvedrila v domačem krogu, ki je ustrezala percepciji in sposobnostim domačih glasbenih diletantov, po drugi strani pa se je tovrstna podrejenost kazala v ustvarjalnosti, ki je zaradi naivnosti in šablonskosti nujno zapadla v trivialnost.

Poleg poslušalske je na skladateljsko recepcijo vplivala tudi kritiška recepcija. Kritiki večinoma niso razumeli novih idejnih, stilnih in umetniških pojavov in so tovrstne, takrat še bolj kot ne osamele umetniške manifestacije spremljali z nerazumevanjem. Kulturni utilitarizem sta zastopali liberalna in klerikalna politična struja, vendar pa se konec stoletja v nazorsko različnih revijah pojavijo tudi različni, celo nasprotujoči glasbeno-kritični zapisi. Leta 1897 je izid Hoffmeisterove zbirke pesmi za srednji glas s klavirjem *O mraku* v reviji *Dom in svet* spodbudil skrajno negativen odnos Evgena Lampeta do novega, ušesom večine nevajenega, glasbenega »neugodja«. Pisec je izredno odklonilno, celo zasmehovalno pisal o »dekadentizmu v glasbi«, ki naj bi ga zastopal skladatelj. Tako kot večini malomeščanskega poslušalstva je bila tudi Lampetu bliže »milobna zmernost narodnih pesmi« in »plemenita

<sup>27</sup> Anton Razinger, »Triglav«, *Ljubljanski zvon* 7/1887, 5, str. 317.

<sup>28</sup> Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba? [Was ist Musik?]*, prev. Andrej Rijavec, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991, str. 63.

pravilnost klasičnih umotvorov« kot pa »bolestne in nenavadne nepravilne disonance«. <sup>29</sup> »Kaznovana« je bila drugačnost. V nasprotju z njim je Vladimirja Foersterja v *Ljubljanskem zvonu* radostil napredek na ustvarjalnem področju in dejstvo, da se skladatelj ni uklonil privajenemu okusu občinstva. <sup>30</sup> Prav »nezdravi« odnos poslušalcev do umetnosti je bil verjetno tudi eden izmed vzrokov, da se je Karol Hoffmeister leta 1898 vrnil v Prago, kjer je za svojo ustvarjalno dejavnost imel tudi bolj ugodne razmere kot v Ljubljani.

Z novim stoletjem se je vpliv recepcije na ustvarjalnost zmanjševal. Nekateri skladatelji so si tudi na področju samospeva prizadevali za umetniški značaj skladb. Anton Lajovic je Izidorju Cankarju na začetku 20. stoletja takole pojasnil svoje ustvarjalne nagibe: »[...] mene je tačas gnalo, naj bi ustvaril take slovenske pesmi, ki bi v vsakem tehničnem pogledu bile dovršene in bi v nasprotju z našo dotedanjo muzikalno produkcijo imele resnično in veliko notranjo intenziteto. Moj ideal je bil, v takih pesmih priversti lepo izbočeno melodično linijo v pevskem glasu, v klavirju pa rahel in stvari ter ubranosti primeren in značilen način spremljanja.« <sup>31</sup>

Prva slovenska glasbena založba, ki je pričela s svojo dejavnostjo leta 1872, skladateljev k pisanju samospevov ni spodbujala s posebnimi razpisi, saj je bilo zborovstvo do konca stoletja glavna domena vseh področij njene dejavnosti. Skupno število izdanih samospevov je v primerjavi s kvantiteto objavljenih zborov zanemarljivo. Založba Glasbena Matica je od svoje ustanovitve do prve vojne med več kot sto svojimi edicijami izdala slabo petino izdaj, v katerih so vključeni tudi samospevi: zvezke s posameznimi samospevi, zbirke od treh do izjemoma (enkrat) dvanajst samospevov in izdaje z deli enega skladatelja, kjer so samospevi objavljeni skupaj z zborovskimi skladbami. V dobrih štiridesetih letih je izšlo pri tej založbi skupaj 61 samospevov in 5 dvospevov. (Priloga 1). Namenjeni so bili pretežno izvajanju na čitalniških odrih in domačemu muziciranju, tudi po pričetku društvene koncertne dejavnosti so bili le nekateri izmed njih javno izvedeni. Društveni odbor je za koncerte in komorne večere izbiral samospeve, ki jih je od začetka 20. stoletja objavljala revija *Novi akordi*. Kljub relativno majhnemu številu izdanih skladb je razvoj na področju samospeva opazen.

Kot prvo tovrstno skladbo je izdala založba Glasbena Matica Nedvedovo pesem za bariton ali alt s spremljevanjem klavirja *Želje*. Skladatelj je zapisal pevski glas v najbolj »uporabni« srednji legi in izbral besedilo s takrat aktualno domoljubno tematiko. Besedni del, pesem priložnostnega ustvarjalca, napisana po tedanji meri in okusu, kaže po vsebinski plati še trdno vez s tedaj najbolj uveljavljeno obliko glasbene prakse, moškimi zborovstvom. Ta ambivalenca vsebine in oblike se kaže tudi v drugi izdani skladbi »za en glas s spremljevanjem na glasovirju« z naslovom *Kranjska dežela*, ki jo je prav tako napisal Nedvėd in je bila vsebinsko podobna prvi. Da sta bili skladbi namenjeni čitalniškemu odru, pričajo podatki o njuni izvedbi v ljubljanski Narodni čitalnici. <sup>32</sup> Drugačni kot Nedvėdovi skladbi pa so trije zvezki samospevov *Milotinke. Slovenske pesni za en glas in glasovir* Benjamina Ipavca, kjer domoljubje zamenja bolj lirična tematika. Pesmi za glas in preprosto spremljavo

<sup>29</sup> Evgen Lampe, Glasba. Dekadentizem v glasbi, *Dom in svet* 10/1897, 3, str. 95–96.

<sup>30</sup> Vladimir Foerster, Karol Hoffmeister: O mraku. Pesmi za srednji glas s spremljevanjem klavirja, *Ljubljanski zvon* 17/1897, 5, str. 319.

<sup>31</sup> I. Cankar, nav. delo, str. 36.

<sup>32</sup> Nedvėdov samospev *Želje* je bil izveden tudi v ljubljanski Narodni čitalnici novembra 1878. *Narodna čitalnica v Ljubljani začetkom leta 1879*, Ljubljana, Narodna čitalnica, 1879, str. 26.

so napisane »v ljudskem duhu«, kar je skladatelj tudi označil v naslovu kot »slovenske pesni«, in pomenijo prehod iz ljudske v umetno pesem. Namenjene so bile izvedbi v narodnih in domačih salonih.<sup>33</sup> Podoben je tudi še en Nedvėdov samospev na besedilo čitalniškega pesnika Miroslava Vilharja *Darilo* (1884), za katerega je Danilo Fajgelj napovedoval, da bo zaradi svoje melodije ponarodel.<sup>34</sup>

Pomembno stopnjo v razvoju, čeprav ni bil »nekaj povsem novega, kar bi razvojni tok slovenske glasbe spremenilo oz. pospešilo«, kot v zaključku svoje analize ugotavlja Manica Špendal v svoji monografiji,<sup>35</sup> vsakakor pomeni leta 1882 izdani samospev za nižji moški glas na Prešernovo besedilo *Mornar* Frana Serafina Vilharja. To je smatral tudi artistični odsek Glasbene matice in to skladbo leta 1897 uvrstil na program jubilejnega zgodovinskega koncerta ob društveni petindvajsetletnici. Založba je takrat obletnico obeležila z izdajo obsežne zborovske pesmarice *Zbori za štiri moške glasove*. (Za primerjavo: osrednje hrvaško glasbeno društvo, Hrvatski glazbeni zavod, je dve oziroma leto pred tem izdal kar štiri zvezke *Hrvatske pjesmarice*, v katerih niso objavljeni zbori, pač pa poleg obdelav ljudskih pesmi za glas in klavir še izvorni samospievi Ivana Zajca, učitelja petja na društveni glasbeni šoli, in nekaj samospievov drugih skladateljev, med njimi Gerbiča.)

»Poziv slovenskim skladateljem« za nove skladbe na Gregorčičeva besedila ob obletnici smrti »slavnega pesnika in narodovega ljubljenca«, ki ga je Glasbena matica objavila v časopisih leta 1907,<sup>36</sup> je obrodil plodne ustvarjalne sadove tudi na področju samospievov. Kljub temu, da je društvo dalo prednost zborom (mešanim pred moškimi), je na razpis prišlo poleg dvainpetdesetih zborov kar devetnajst samospievov.<sup>37</sup> Med nagrajenimi šestimi skladbami je bil tudi samospev za bariton in klavir *Človeka nikar!*<sup>38</sup> Josipa Michla, ki so ga objavili kot društveno izdajo leta 1909. Gojmir Krek je v književni prilogi revije *Novi akordi* zapisal, da je tudi njega kot skladatelja Gregorčičeva pesem *Človeka nikar!* spodbujala k uglasbitvi.<sup>39</sup> Žal med ohranjenim gradivom ni podrobne utemeljitve društvenega odbora za izbor Michlove skladbe na omenjenem razpisu, saj bi jo bilo vsekakor zanimivo primerjati z objektivno Krekovo oceno, v kateri navaja reminiscence na Vilharjev samospev *Mornar* ter opazen spomin na nekatera dela Griega, Wagnerja in Brahmsa.

<sup>33</sup> Ipavčeve *Milotinke* so bile namenjene čitalniškemu odru. Ob njihovem izidu je poročevalec v časopisu *Slovenski narod* (Vojteh Valenta?) zapisal: »[...] med njimi je krasna 'Vabilo', s katero bodo naši baritonisti pri raznih čitalniških besedah furore delali.« Gl. *Slovenski narod* 11/ 1878, 37, 14. februar 1878.

<sup>34</sup> Danilo Fajgelj je bil prepričan, da bo zaradi melodije, ki je skladatelju »iz nebes padla«, Nedvėdov samospev *Darilo* ponarodel. Gl. Danilo Fajgelj, Nove muzikalije, Nedvėdovo Darilo, *Ljubljanski zvon* 5/1886, 5, str. 309.

<sup>35</sup> M. Špendal, nav. delo, str. 68.

<sup>36</sup> *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 35. društvenem letu 1906/7*, Ljubljana, Glasbena Matica, 1907, str. 22.

<sup>37</sup> *Zapisnik XIV. odborove seje »Glasbene Matice« 27. maja 1908*. (Zapisnike hranijo v arhivu društva v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.)

<sup>38</sup> Oda *Človeka nikar!*, ki je bila objavljena v prvi Gregorčičevi pesniški zbirki leta 1882, je njegova najbolj filozofska in najznačilnejša življenjsko izpovedna pesem. Zaradi misli v njenem prvem delu, ki je po svojem pomenu blizu panteizmu, je izzvala napad osrednjega klerikalnega kritika Antona Mahničiča.

<sup>39</sup> Gojmir Krek, Josip Michl: *Človeka nikar!*, *Novi akordi* 9/1910, 2, str. 10–11.

Poleg založbe Glasbena Matica so skromno število skladb za glas in klavir objavili skladatelji še v samozaložbi ali pri drugih založnikih. Nekaj samospevov je bilo objavljenih tudi v dveh letnikih revije *Glasbena zora* leta 1899 in 1900. Med skladbami sodobnikov (Frana Gerbiča, Benjamina Ipavca, Josipa Procházke) je urednik Fran Gerbič ponatisnil tudi več kot trideset let staro skladbo Kamila Maška *Toskanska barkarola*.<sup>40</sup> Večji kvantitativni in kvalitativni pomen je samospevom z objavami dal urednik zbornika za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi*, Gojmir Krek. Samospeve iz te revije je uvrščal na program svojih koncertov odbor Glasbene matice, peli so jih tudi v drugih slovenskih čitalnicah, kar je razvidno iz objavljenega seznama izvajanih skladb v tej reviji.<sup>41</sup>

Do pričetka koncertne dejavnosti Glasbene matice leta 1891 so bile javne izvedbe slovenskih skladb na čitalniškem odru, kjer so bili samospevi med pretežno zborovskimi točkami le prijetna popestritev sporedov. Avtobiografski viri iz druge polovice 19. stoletja in začetka 20. stoletja, ki bi pričevali, kakšno je bilo muziciranje v zaprtem krogu meščanskih salonov, so v tem oziru pomanjkljivi. Vzrok temu je vsekakor tudi dejstvo, da so jih zapisali narodni veljaki, ki jim je bilo bolj kot domače družabno življenje pomembno javno politično angažiranje. V tiskanih memoarskih delih najdemo dve navedbi, povezani z repertoarjem domačih salonov. Štajerski politik Josip Vošnjak je v svojih spomilih zapisal, da so radi prepevali »mične pesmice« Miroslava Vilharja.<sup>42</sup> Zanimiva je kratka omemba v spomilih odvetnika, politika in domoznanskega publicista Henrika Tume, ki je zapisal, da je precej dobro poznal glasbeno literaturo in da sta z ženo Marijo v letih 1894/95 »predelala« vse pesmi iz Kubine zbirke *Slovenstvo ve svých zpěvech*; žena je igrala na klavir, on je pel.<sup>43</sup> Omejnena podatka sta značilna za slovenske razmere, v katerih je bilo domače muziciranje bolj ali manj omejeno na nezahtevno petje ob klavirju, v primerjavi z razmerami v nemškem prostoru, kjer je bila v ospredju inštrumentalna igra in je bilo modno igranje virtuoznih salonskih klavirskih skladb, potpurrijev iz oper.<sup>44</sup>

Kakšna je bila v resnici interpretacija pesmi za glas in klavir na čitalniškem odru, nam danes razkrivajo oziroma bolje rečeno prikrivajo ohranjena skopa časopisna poročila, ki so včasih celo brez potrebnih osnovnih faktografskih zapisov. Poročila o prvih bésedah Slovenskega društva leta 1848 in prvih prireditvah ljubljanske Narodne čitalnice od leta 1861 so celo v navedbah imen izvajalcev pomanjkljiva. Podatkov o imenih ni, omenja se le npr. »prijazna gospodična« in »glasovit pevec«, <sup>45</sup> »gospoda samopevca«, <sup>46</sup> med pevci so navedeni

<sup>40</sup> Nedvomno so se Maškove skladbe (posebej samospev *Kam?* na Prešernovo besedilo) obdržale na repertoarju tudi zaradi popularnosti zbirke *Slovenska gerlica* oziroma njenega petega zvezka, v katerem so bile objavljene. Bolj presenetljivo je, da je Gerbič objavil skladbo, ki ni bila natisnjena v tem zvezku in ima v originalu nemško besedilo.

<sup>41</sup> Gojmir Krek, Iz »N.A.« so se prednašale, *Novi akordi* 11/1912, 1–2, str. 8; 5–6, str. 50; 12/1913, 5–6, str. 55; 13/1914, 4, str. 13.

<sup>42</sup> Josip Vošnjak, *Spomini*, 2. zv., Ljubljana, Slovenska Matica, 1906, str. 180.

<sup>43</sup> Henrik Tuma, *Iz mojega življenja: spomini, misli, izpovedi*, Ljubljana, Založba Tuma, 1997, str. 203.

<sup>44</sup> Karl Gustav Fellerer, *Musik und Musikleben im 19. Jahrhundert*, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts 1, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1984, str. 267–291.

<sup>45</sup> *Novice kmetijskih, rokodelnih in narodskih reči* 6/1848, str. 95 (brez podpisa).

<sup>46</sup> *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 20/1862, 6, str. 47 (brez podpisa).

Viktor Bučar, Dragotina Šnarendorfova, Anton Jentl, Fran Vidic, Leopoldina Gregoričeva, tudi glasbeni ustvarjalec Andrej Vavken, Miroslav Vilhar, čitalniški pevovodja Josef Fabiani, Vojteh Valenta. Po marčni revoluciji je bilo vsakršno nastopanje na čitalniškem odru v slovenskem jeziku sprejeto z nekritičnim odobravanjem, notice v časopisu *Novice* so hvalile nastopajoče v superlativih. Bolj kot posamezna dela so bili pomembni ustvarjalci; sredi 19. stoletja je bil izjemno popularen »slavnoznani« Jurij Flajšman.<sup>47</sup>

Čeprav so bile skladbe za en glas in klavirsko spremljavo po svojem značaju namenjene intimnemu krogu poslušalcev,<sup>48</sup> pa je bil eden izmed pogojev, da so v slovenski ustvarjalnosti pridobile umetniški značaj, prav izvajanje na koncertnem odru. Tradicije nemškega koncertnega življenja v okviru Filharmonične družbe v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem še ni moč primerjati s slovensko, ki se je začela šele konec stoletja s koncerti Glasbene matice. Poleg različnih interesov, ki so izhajali iz nacionalno pogojenih prioritet, so na programsko politiko obeh društev vplivale tudi zahteve in okus njunega občinstva. Filharmonična družba je vabila v goste priznane tuje koncertne in operne, predvsem dunajske in graške pevce, ki so zbranimu občinstvu predstavili zlasti nemški pesemski repertoar. Na rednih koncertih Filharmonične družbe in izrednih pevskih večerih so poslušalci lahko prisluhnili *liedu* iz polpretekle in sodobne nemške glasbene ustvarjalnosti, od Schuberta do Wolfa.

Sporede koncertih večerov Glasbene matice so od leta 1891 sestavljali večinoma zbori, osrednja točka prireditve je bilo ponavadi večje vokalno-instrumentalno delo.<sup>49</sup> Redki solistični nastopi so prinesli pričakovano pestrost. Izvedbe samospevov na abonmajskih koncertih Glasbene matice so bile odvisne od možnosti angažiranja solistov. Ti so bili največkrat operni pevci ljubljanskega ali zagrebškega gledališča. Pomanjkanje domačih pevskih solistov je bilo povezano s problemom glasbenega šolanja, saj program pevske šole Glasbene matice do konca stoletja ni nudil dovolj izobrazbe za zahtevnejše nastope na koncertnem odru.<sup>50</sup>

Čeprav je imelo izvajanje izvirnih del prednost na koncertih, pevskih in komornih večerih Glasbene matice, so poslušalci lahko slišali tudi tuje samospeve. Na izbor slednjih so vplivali posamezni pevci.<sup>51</sup> Največkrat so bili to samospevi slovanskih skladateljev (Dvořáka, Čajkovskega, Rubinsteina, Moniuszka), iz nemške ustvarjalnosti so poslušalci lahko slišali

<sup>47</sup> *Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči* 11/1853, str. 232.

<sup>48</sup> Arnold Feil, Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat, *Muzikološki zbornik* 11(1975), str. 40–51.

<sup>49</sup> Nataša Cigoj Krstulović, »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo!« Koncerti Glasbene matice do prve vojne, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, Ljubljana, Založba ZRC, 2000, str. 181–192.

<sup>50</sup> V učnem načrtu šole Glasbene matice za šolsko leto 1893/94 je bilo učenje »koncertnega in opernega solo-petja« razdeljeno v pet razredov, vsak po dve uri na teden za štiri učence. Solopetje sta takrat poučevala Fran Gerbič in Matej Hubad. V učnem programu so med skladbami za drugi razred solopetja navedeni poleg Schubertovih, Franzovih in Schumannovih samospevov tudi nekateri izvorni samospevi, Nedvčdov *Album 12 pesmij za višji glas s spremljevanjem klavirja* (izd. Glasbena matica 1893), Foersterjeva zbirka samospevov *Triglav* (izd. v Pragi leta 1887 in 1888) in druge njegove pesmi, Gerbičeve *Milotinke* (izd. Glasbena matica 1887) in Vilharjevi samospevi. Gl. *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 22. društvenem, 12. šolskem in pevskega zbora 4. letu 1893/94*, Ljubljana, Glasbena Matica, 1894, str. 18.

<sup>51</sup> V tujini priznan solist Julij Betetto, takrat že pevec dunajske opere, si je za koncert Glasbene matice leta 1910 izbral Brahmsove samospeve, Mira Costaperaria Dev pa je na istem večeru občinstvu predstavila tri nove slovenske samospeve: Adamičev samospev *Pri zibeli*, Lajovčev *Oj da, deklíč* in

zgodnejša dela s področja *lieda*; Schubertov samospev *Gretchen am Spinnrade* so v slovenskem prevodu lahko slišali na rednem koncertu Glasbene matice leta 1902.

Med izvirnimi deli so bili izvedeni nekateri samospevi starejše generacije slovenskih skladateljev, od začetka 20. stoletja predvsem sodobna dela, ki so bila objavljena v reviji *Novi akordi*. (Priloga 2). V repertoarnem prerezu abonmajskih koncertov Glasbene matice do prve vojne sta s stališča izvedbe slovenskih samospevov zanimiva dva koncerta, ki sta se odmaknila od ustaljenega programskega vzorca. Odbor Glasbene matice je program koncerta »Spominski večer Simon Gregorčiču na korist njega spomenika« sestavil iz novih izvirnih vokalnih del na pesnikova besedila. Poleg novih zborov je bilo izvedenih tudi sedem, večinoma novih samospevov. Vladimir Foerster je v koncertnem poročilu v reviji *Ljubljanski zvon* pohvalil vse, najbolj pa se mu je zdel primeren za koncertni oder Michlov samospev *Človeka nikar!*, torej nagrajeno delo, ki ga je založba Glasbene matice tudi natisnila. Foerster je uspeh te skladbe pripisal dobri izvedbi in zapisal, da so samospevi »ob strani zborovih krasot glasovno prodrli« zaradi dobrih pevcev.<sup>52</sup>

Zgodovinski značaj sta imela dva koncertna večera, ki ju je leta 1914 Glasbena matica posvetila delom skladateljev Ipavcev.<sup>53</sup> Namen društvenega odbora je bil s tem koncertom prikazati razvoj samospeva od srede 19. stoletja do začetka 20. stoletja, od pesmi v ljudskem duhu do umetne pesmi. Anton Jeršinovič je v reviji *Ljubljanski zvon* zapisal, da je »zasluga Ipavcev, da sta svojim naslednikom ugladila pot od narodne do umetne pesmi.«<sup>54</sup> Na sporedu so bile še neobjavljene skladbe iz prvega ustvarjalnega obdobja Benjamina Ipavca na nemška besedila, ki jih je prav za to priložnost prevedel Oton Župančič, pa tudi skladateljevi pozni samospevi. Kljub izjemnemu glasbenemu dogodku program ni pritegnil tako številnega občinstva kot monumentalni oratorijski koncerti ali drugi zborovi nastopi. Morda bi bila recepcija drugačna, če bi za pevski recital izbrali manjši koncertni oder, saj, kot je takrat tudi zapisal Pavel Kozina v *Ljubljanskem zvonu*, »Ipavčeva glasba učinkuje daleko bolj v malih dvoranh.«<sup>55</sup>

Poleg rednih abonmajskih koncertov je Glasbena matica od začetka 20. stoletja občasno organizirala še komorne večere v manjši dvorani Mestnega doma. Leta 1905 je na komornem večeru nastopila bivša učenka šole Glasbene matice, »koncertna pevka« Mira Dev s tujim in slovenskim repertoarjem, leta 1913 bivša učenka šole Glasbene matice, »slovenska koncertna pevka« Pavla Lovše Bole z izvirnimi samospevi. Omeniti velja tudi »Veliki ljudski koncert Zveze Pevskih društev« decembra 1910 v ljubljanskem Narodnem domu, posvečen življenjskima jubilejema skladateljev Frana Gerbiča in Davorina Jenka, ki je pritegnil številno občinstvo. Na sporedu so bila različna vokalna in inštrumentalna dela, med njimi tudi

---

Devovo skladbo *Pastirica*. Gl. Osip Šest, Koncerta Glasbene Matice v Ljubljani, *Ljubljanski zvon* 30/1910, 5, str. 318.

<sup>52</sup> Vladimir Foerster, Glasba. Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 28/1908, 2, str. 121.

<sup>53</sup> Po svoji smrti je Benjamin Ipavec zapustil vse svoje muzikalije Glasbeni matici. *Zapisnik III. odborove seje »Glasbene Matice« 17. septembra 1913.*

<sup>54</sup> Anton Jeršinovič, Dva koncerta »Glasbene Matice« dne 5. in 6. januarja, *Ljubljanski zvon* 34/1914, 2, str. 104.

<sup>55</sup> Pavel Kozina, Ljubljana. Dva koncerta »Glasbene Matice« v proslavo spomina bratov Ipavcev, *Novi akordi* 13/1914, 1, str. 5–6.

samospevi. Gerbičev učenec, Pavel Kozina, je takrat zapel štiri Gerbičeve samospeve, med katerimi je najbolj »ugajala« *Trubadurka*.<sup>56</sup> Čeprav je bil Fran Gerbič sam pevec in učitelj petja na šoli Glasbene matice, pa ga to ni spodbudilo k obsežnejši in zahtevnejši tovrstni ustvarjalnosti. Založba Glasbena Matica je do konca stoletja izdala le tri njegove samospeve za visoki glas v zbirki *Milotinke* (izdani so bili leta 1887, izvedeni na pevskem večeru leta 1899) in tri dvopeve s spremljavo klavirja (1896).

Pisci poročil o koncertih Glasbene matice so se naslanjali na izkušnje iz preteklosti. Največkrat so izražali svoje mnenje o interpretih, manj o posameznih skladbah. Čeprav je že leta 1867 Anton Foerster v svojem pevskem priročniku poudaril pomembnost natančne intonacije, izgovorjave in pravilne interpretacije, pa so se poročevalci večinoma izognili bolj natančnim ocenam pevcev; navajajo le splošna oznake o »izbornem glasu«. Poročevalec Osip Šest je v poročilu o koncertu Glasbene matice leta 1910 pohvalil »fino izšolani in čisti sopran« Mire Dev Costaperarie, o prvič izvedenih izvornih samospevih ni napisal ničesar.<sup>57</sup> Brez podrobnejše analize je Leopold Pahor zapisal za Lajovčeva samospeva *Pesem starca* in *Zacvela je roža*, ki sta bila izvedena na koncertu Glasbene matice 1904, da »sta skladbi odlični«.<sup>58</sup>

V zapisih so dokumentirane le splošne oznake o odzivu poslušalcev, npr. »skladba je navdušila«<sup>59</sup> ali »občinstvo je navdušeno aplavdiralo g. skladatelju in solistu«. <sup>60</sup> O všečnosti Adamičevega samospeva na Gregorčičevo besedilo *Pri zibeli* piše Vladimir Foerster in ga označi s »prikupljiv«. <sup>61</sup> Leta 1910 so na gostovanju Glasbene matice v Zagrebu med izvedenimi samospevi »najbolj ugajali« Krekov *Tam zunaj je sneg*, Devov *Pastirica*, Lajovčev *Svetla noč* in Vilharjev *Mornar*.<sup>62</sup> O poslušalski recepciji pričajo tudi v nekaterih primerih navedeni zanimivi podatki o številčnosti obiska. Na dveh koncertih, ki ju je priredila Glasbena matica v korist zbiranja sredstev za Gregorčičev spomenik, je bilo skupaj čez tisoč poslušalcev, od tega v Narodnem domu 518 in v Unionu 527.<sup>63</sup> Poleg podatkov in omenjenih navedb v časopisnih poročilih in kritikah je za recepcijo samospevov v tem obdobju simptomatičen

<sup>56</sup> Pavel Kozina je pel naslednje Gerbičeve samospeve: *Nihče ne ve*, *Akord v molu*, *Trubadurka* in *Pogled v nedolžno oko*. Kratka, dvajset taktov dolga in nezahtevna Gerbičeva *Trubadurka* je ugajala zaradi svoje melodije; poročevalec je zapisal: »Najbolj je ugajala Trubadurka, mična, nežna pesmica, odlikujoča po svoji melodijoznosti.« *Slovenski narod* 43/1910, 436, 6. december (brez podpisa).

<sup>57</sup> Osip Šest, Koncerta Glasbene Matice v Ljubljani, *Ljubljanski zvon* 30/1910, 5, str. 318.

<sup>58</sup> Leopold Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 4/1904, 5, str. 315.

<sup>59</sup> Vojteh Valenta je poročal o navdušenem sprejemu Vilharjevega samospeva *Mornar*, ki ga je, sponzoriranega za tenor, pel Ivan Meden na koncertu čitalniškega moškega zbora leta 1882. Vojteh Valenta, Glasbena Matica, *Ljubljanski zvon* 3/1883, 2, str. 137.

<sup>60</sup> Leopold Pahor, Koncert »Glasbene Matice« v Ljubljani dne 12. marca 1904, *Ljubljanski zvon* 4/1904, 5, str. 315.

<sup>61</sup> Vladimir Foerster, Spominski večer Simonu Gregorčiču, *Ljubljanski zvon* 8/1908, 2, str. 121.

<sup>62</sup> Gojmir Krek, Slovenski glasbeni svet. »Glasbena Matica« v Ljubljani, *Novi akordi* 9/1910, 4, str. 37.

<sup>63</sup> Glasbena matica je zbrala z vstopninami na dveh koncertih v korist Gregorčičevega spomenika 826 kron in 20 vinarjev čistega dohodka. Za primerjavo: koncert Pevske zveze moravških učiteljev, ki ga je Glasbena matica priredila nekaj dni pred tem, je prinesel nastopajočim 1675 kron in 51 vinarjev čistega dohodka, kar je dvakrat več. Podatki kažejo tudi na to, da so bili zborovski nastopi še vedno tisti, ki so najbolj pritegnili poslušalce. Gl. *Slovenski narod* 41/1908, 31, 6. februar (brez

podatek o (ne)zanimanju za redni koncert Glasbene matice v proslavo skladateljev Ipavcev, s katerim so občinstvu želeli predstaviti »razvoj pesmi od primitivnih do modernih oblik«. <sup>64</sup> Da so bili programi z mešanim sporedom in zbori še vedno bolj privlačni za poslušalce kot pa pevski recitali, priča zapis o izjemnem obisku tovrstnega koncerta v Narodnem domu ob življenjskih jubilejih Frana Gerbiča in Davorina Jenka, ko je po navedbah poročevalca »pestrobarvno občinstvo napolnilo dvorano do zadnjega kotička«. <sup>65</sup>

Zgodovina recepcije in recepcijska estetika izvirnega samospeva v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem sta bili odgovor določenega zgodovinskega obdobja, determinirani s socialnim in kulturnim okoljem. Samospevi so v času svojega nastanka nedvomno učinkovali na recipienta drugače kot danes. Pomen, ki so jim ga dali poslušalci skozi recepcijo, je bil odvisen od njihovih pričakovanj in razumevanj. Da so imeli samospevi v (vokalni) glasbeni kulturi na Slovenskem občutno manjši pomen kot zbori, po eni strani kaže delež edicij v založniški produkciji največje slovenske glasbene založbe, po drugi strani pa delež in pomen njihovih javnih izvedb. Ne nazadnje je zborovstvo kot množično obliko podpirala tudi v nacionalno afirmacijo usmerjena kulturna politika, v danih socialnih pogojih pa je bila to tudi družbeno bolj sprejemljiva oblika glasbenega udejstvovanja.

Glasbeni interes (malo)meščanskega občinstva koncertov Glasbene matice je bil osredinjen na zborovska dela oziroma njihovega poustvarjalca, Zbor Glasbene matice. Izvedbe samospevov so bile odvisne od možnosti angažiranja solistov in so prinesle zaželjeno programsko pestrost. Raziskovanje za recepcijo relevantnih virov je pokazalo, da je le-ta temeljila na skupnem vzorcu. Način odzivanja in presoje zborovskih del in samospevov se ni bistveno razlikoval. Recepcijski proces, oziroma proces estetske identifikacije, je bil odvisen od stopnje prepričljivosti oziroma prepoznavnosti posameznih del. V skladu z omejenimi glasbenimi izkušnjami in pričakovanji recipientov je bila folklorizirana pesem oziroma pesem »v ljudskem duhu« tista, ki je ustrezala utilitarističnim načelom nacionalne kulture. Vse to je vplivalo tudi na ustvarjalce, ki so se še na začetku 20. stoletja podrejali potrebam glasbenega trga s pisanjem »trivialne glasbe«, v vseh pogledih preprostih pesmi za glas s klavirsko spremljavo za domačo rabo.

Vzorec recepcije se je v pol stoletja le malo spremenil. Eden izmed razlogov za tovrstno sprejemanje je bil v dejstvu, da je bil širši krog poslušalcev še konec 19. stoletja pod močnim vplivom načel nacionalne kulture s sredine stoletja, zaradi katerih so bila njihova prepričanja in pričakovanja glede glasbenih del brez potrebne kritične distance, ki bi zagotavljala objektivnost. Ne le na poslušalsko, tudi na kritiško recepcijo je vplival »splošni okus«. Pri različnih poslušalcih je bil zaradi tega odgovor (učinek) enak. Ne moremo govoriti niti o recepciji posameznih glasbenih del niti del posameznega avtorja. Zaradi takšne kolektivne recepcije pride v pogledu razvoja recepcijske estetike do paradoksa. Na razvoj ustvarjal-

---

podpisa) in *Izvestje »Glasbene Matice« v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/8*, Ljubljana, Glasbena matica, 1908, str. 12.

<sup>64</sup> Anton Jeršinič je zapisal: »Obisk je bil pri prvem koncertu srednji, pri drugem slab. Celo mladina je izostala. [...] Mislim, da bi bila dolžnost našega občinstva počastiti z navzočnostjo spomin zaslužnih bratov.« Anton Jeršinič, Dva koncerta »Glasbene Matice« dne 5. in 6. januarja, *Ljubljanski zvon* 34/1914, 2, str. 104.

<sup>65</sup> *Slovenski narod* 43/1910, 436, 6. december (brez podpisa).

nosti je zaviralno vplivala poleg nacionalne ideologije tudi recepcija. Obe sta preprečevali pridobivanje različnih glasbenih izkušenj, izoblikovanje glasbenega okusa, ki bi temeljil na umetniških in ne nacionalnih kriterijih. Ta bi lahko pozitivno vplival na recepcijo, na procese učinkovanja in vrednotenja, ti pa bi povratno učinkovali na ustvarjalnost.

Recepcija samospevov v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem ni dosegla razvojne stopnje, ki bi temeljila na diferenciranosti, na pluralizmu različnih odgovorov na izvedbo določene skladbe. Prav to je onemogočalo objektivnejše vrednotenje. Slednje dokazuje tudi simptomatičen primer iz zgodovine recepcije že omenjenih dveh zbirk samospevov, ki sta reprezentativni primer vse bolj opaznega ločevanja na skladbe s poudarjeno družabno funkcijo in s še vedno folklorizirano vsebino, ter po drugi strani skladbe z umetniškim značajem, namenjene profesionalni izvedbi. Pozitivna recepcija Volaričeve zbirke »samospevov«, pravzaprav pesmi »v ljudskem duhu«, ki je daleč zaostajala v razvoju zvrsti, se je izkazovala skozi popularnost, celo ponarodelost, po drugi strani pa je bila odraz enostranskih glasbenih izkušenj in okusa, indoktriniranih pričakovanj in razumevanj poslušalcev tudi večinoma negativna recepcija za tedanji čas in prostor preveč »modernih« Hoffmeisterovih samospevov. Recepcija se je postopoma spreminjala šele od začetka 20. stoletja, ko so si lahko poslušalci koncertov, pevskih in komornih večerov Glasbene matice razširjali »horizont pričakovanega« tudi z drugačnimi glasbenimi izkušnjami, s poslušanjem novih izvirnih samospevov, ki so bili objavljeni v reviji *Novi akordi*.

## **Priloga 1**

### **Samospevi v izdajah založbe Glasbena Matica (1872–1914)**

**1873**

**Anton Nedvěd**

Želje. Za bariton ali alt s spremljevanjem na glasovirju, op. 8. Besedilo Viljem Urbas.

**1875**

**Anton Nedvěd**

Kranjska dežela. Za en glas se spremljevanjem na glasovirju. Besedilo Fran Serafin Cimperman.

**1877**

**Benjamin Ipavec**

Milotinke 1. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

Pri vodici. Besedilo Lovro Toman.

Tvoje goste černe lase. Besedilo Boris Miran [Josip Stritar].

V tihi noči. Besedilo Simon Jenko.

Milotinke 2. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

Pomlad. Besedilo Simon Jenko.

Milotinke 3. Slovenske pesni za en glas in glasovir.

In vendar enkrat še, sercé? Besedilo Fran Serafin Cimperman.

Pod oknom. Besedilo Matej Brence.

Spominčica. Besedilo Lovro Toman.

Vabilo. Besedilo Simon Jenko.

Slovenske pesmi. 2. zvezek. Za en glas in glasovir.

Dekliške pesmi. Besedilo Baptista [Janko Kersnik].

Zašlo je solnce. Besedilo Fran Serafin Cimperman.

**1882**

**Fran Serafin Vilhar**

Mornar. Pesen za nižji glas, op. 66. Besedilo France Prešeren.

**1883**

**Robert Burgarell**

Nazaj v planinski raj! Samospev s spremljevanjem na klavirju. Besedilo Simon Gregorčič.

**1884**

**Anton Nedvěd**

Darilo. Samospev za srednji ženski ali moški glas spremljan s klavirjem. Besedilo Miroslav Vilhar.

**1887**

**Fran Gerbič**

Milotinke. Samospevi za visoki glas, op. 28.

Sklepala roké si bele. Besedilo Gregor Krek.

Skupaj sva pri oknu stala. Besedilo Gregor Krek.

Želel bi, da bil bi ptica. Besedilo Gregor Krek.

**1893**

**Anton Nedvěd**

Album 12 pesmi za višji glas s spremljevanjem klavirja.

- Cvetice. Besedilo Fran Levstik.
- Črno okó. Besedilo Fran Levstik.
- Ljubíci. Besedilo Fran Levstik.
- Molečemu dekletu. Besedilo Lovro Toman.
- Na tujih tleh. Besedilo Anton Funtek.
- Njega ni! Besedilo Simon Gregorčič.
- Pogled v nedolžno okó. Besedilo Simon Gregorčič.
- Pred durmi. Besedilo Simon Jenko.
- Srcé siróta. Besedilo Simon Gregorčič.
- Strunarjeva pesem. Besedilo Engelbert Gangl.
- Tvoj mirni čuvam stan. Besedilo Engelbert Gangl.
- Zlata dóba. Besedilo Fran Levstik.

**1896**

**Anton Foerster**

Pet samospevov s spremljevanjem klavirja.

- Ista bol, op. 1, št. 1. Besedilo A. Smolík, prevedel Anton Funtek.
- Mlad junak, op. 57. Besedilo Simon Jenko.
- Poletuje golobica, op. 1, št. 4. Besedilo V[áclav A.] Crha, prevedel Anton Funtek.
- Vprašanje, op. 1, št. 2. Besedilo Anton Foerster, prevedel Anton Funtek.
- Zapuščena, op. 1, št. 3. Besedilo Fr. Chládek, prevedel Anton Funtek.

**Fran Gerbič**

Trije dvospevi s spremljevanjem klavirja, op. 17 in 33.

- Cvetice, op. 33. Besedilo Fran Levstik.
- Spomladni klic, op. 17, št. 1. Besedilo Fran Gerbič.
- V noči, op. 17, št. 2. Besedilo Ivan Resman.

**1904**

**Anton Lajovic**

Šest pesmi za glas s spremljevanjem klavirja, op. 5.

- Bujni vetri v polju. Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Mesec v izbi. Besedilo Li-tai-po, v nemščino prevedel Otto Julius Bierbaum, iz nemščine prevedel Oton Župančič.
- Norčeva jesenska pesem. Besedilo Otto Julius Bierbaum, prevedel Cvetko Golar.
- Pesem starca. Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Več ne šumi, rž! Besedilo Aleksej Vasiljevič Koljcov, prevedel Oton Župančič.
- Zacvela je roža. Besedilo Gustav Falke, prevedel Cvetko Golar.

**1907**

**Hugolin Sattner**

Dva samospeva s spremljevanjem klavirja.

- Zaostali ptič. Besedilo Simon Gregorčič.
- Naša zvezda. Besedilo Simon Gregorčič.

**1908**

**Davorin Jenko**

18 slovenskih pesnij za moški in mešan zbor, za eden glas, dva glasa in glasovir.

Dve utvi. Besedilo Fran Levstik.

Kam? Besedilo France Prešeren.

Mornar. Besedilo France Prešeren.

Na tujih tleh. [Za glasova in klavir]. Besedilo Anton Funtek.

Slabo sveča je brlela. [Za glasova in klavir]. Besedilo Simon Jenko.

Strunam. Besedilo France Prešeren.

Za slovó. Besedilo France Prešeren.

Zdravica. Besedilo France Prešeren.

**1909**

**Josip Michl**

Človeka nikar! Za bariton in klavir. Besedilo Simon Gregorčič.

**1910**

**Osem samospjevov s spremljevanjem klavirja.**

**Emil Adamič**

Na lipici zeleni. Besedilo Ivan Resman.

Planinec. Besedilo Ivan Resman.

Pri studencu. Besedilo Ivan Resman.

**Vladimir Flögel**

Jednom kad za tihih majskih noći. Besedilo Viktor Badalić.

**Anton Lajovic**

Nočne poti. Besedilo ?, prevedel Cvetko Golar.

Serenada, op. 1, št. 1. Besedilo Oton Župančič.

**Josip Pavčić**

Past[i]rica. Besedilo Ivan Robida.

Pred durmi. Besedilo Simon Jenko.

**1912**

**Oskar Dev**

Trije samospevi za sopran s spremljevanjem klavirja.

Kanglica. Besedilo Oton Župančič, v hrvaščino prevedel Ferdo Božič.

Pastirica. Besedilo Ivan Robida, v hrvaščino prevedel Josip Milaković, v nemščino prevedel ?.

Snegulčica. Besedilo Oton Župančič, v hrvaščino prevedel Ferdo Božič.

**Priloga 2**  
**Izvedbe samospevov na koncertih, pevskih in komornih večerih Glasbene matice (1891–1914)**

Emil Adamič	Pri zibel	S. Gregorčič	Narodni dom Union Union Mestni dom	19. 1. 1908 26. 1. 1908 19. 4. 1910 21. 10. 1913
Oskar Dev	Jezdec Kanglica Pastirica Ptička	C. Golar O. Župančič I. Robida D. Kette	Union Mestni dom Union Union Mestni dom	10. 5. 1911 21. 10. 1913 19. 4. 1910 10. 5. 1911 17. 3. 1905
Anton Foerster	Naša zvezda Poletuje golobica Vprašanje	S. Gregorčič V. Crha (prev. A. Funtek) A. Foerster (prev. A. Funtek)	Narodni dom Union Narodna čitalnica Narodna čitalnica	19. 1. 1908 26. 1. 1908 17. 3. 1897 3. 2. 1897
Fran Gerbič	Sklepala roke si bele Skupaj sva pri oknu stala Želzel bi, da bi bil ptica	Gr. Krek Gr. Krek Gr. Krek	Reduta Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica	8. 6. 1893 14. 1. 1899 14. 1. 1899 14. 1. 1899
Karol Hoffmeister	Akat Narcisov cvet Tragedija Večerna pesem	J. Kvapil (prev. A. Funtek) J. Georgov (prev. A. Funtek) J. Borecky (prev. A. Funtek)	Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica Narodna čitalnica	3. 2. 1897 3. 2. 1897 17. 3. 1897 3. 2. 1897
Alojz Ipavec	Za slovo		Union	6. 1. 1914



Gojmir Krek	Ali veš?	O. J. Bierbaum	Mestni dom	21. 10. 1913
	Misli	D. Kette	Narodni dom	12. 3. 1904
	Pogodba	R. Maister	Narodni dom	20. 3. 1904
	Predsmrtnica II	S. Gregorčič	Narodni dom	2. 12. 1914
	Šum vira in zefira	D. Kette	Narodni dom	2. 12. 1914
	Tam zunaj je sneg	D. Kette	Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
			Mestni dom	17. 3. 1905
	V brezupnosti	S. Jenko	Narodni dom	2. 12. 1914
	Zaprta so njena okenca	D. Kette	Narodni dom	12. 3. 1904
		Narodni dom	20. 3. 1904	
		Mestni dom	21. 10. 1913	
Anton Lajović	Bujni vetri v polju	A. V. Koljcov (prev. O. Župancič)	Narodni dom	2. 12. 1914
	Kaj bi le gledal	R. Burns (prev. O. Župancič)	Mestni dom	17. 3. 1905
	Oj, da deklč je	R. Burns (prev. O. Župancič)	Mestni dom	21. 10. 1913
	Pesem o tkalcu	R. Burns (prev. O. Župancič)	Union	19. 4. 1910
	Pesem starca	R. Burns (prev. O. Župancič)	Narodni dom	2. 12. 1914
			Narodni dom	2. 12. 1914
			Mestni dom	21. 10. 1913
			Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
			Mestni dom	8. 11. 1913
Poljub		(prev. I. Peruzzi)	Narodni dom	2. 12. 1914
			Narodni dom	12. 3. 1904
			Union	14. 3. 1909
			Narodni dom	12. 3. 1904
			Narodni dom	20. 3. 1904
			Union	14. 3. 1909
Serenada		O. Župancič	Union	10. 5. 1911
			Union	

88	(Anton Lajovic)	Zacvela je roža	G. Falke (prev. C. Golar)	Narodni dom Narodni dom	12. 3. 1904 20. 3. 1904
	Kamil Mašek	Kam?	F. Prešeren	Reduta Narodni dom Narodni dom	18. 4. 1891 8. 12. 1897 8. 12. 1897
	Josip Michl	Človeka nikar!	S. Gregorčič	Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908
	Anton Nedvěd	Njega ni! Pogled v nedolžno oko	S. Gregorčič S. Gregorčič	Narodni dom Union Reduta Narodni dom Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908 8. 6. 1893 13. 1. 1907 19. 1. 1908 26. 1. 1908
	Viktor Parma	Poslednja noč	A. Aškerc	Union Mestni dom	14. 3. 1909 8. 11. 1913
	Josip Pavčić	Pesem Padale so cvetne sanje Serenada	Kristina (verj. Kristina Schuller) O. Župancič O. Župancič	Narodni dom Mestni dom Narodni dom	2. 12. 1914 21. 10. 1913 2. 12. 1914
	Josip Procházka	Kaj bi te vprašal Poslednja noč Zvezde žarijo	A. Aškerc A. Aškerc O. Župancič	Narodni dom Narodni dom Narodni dom Narodni dom Narodni dom Mestni dom	10. 5. 1902 12. 3. 1904 20. 3. 1904 12. 3. 1904 20. 3. 1904 17. 3. 1905

(Josip Procházka)	Tak' si lepa	S. Jenko	Narodni dom Narodni dom Narodni dom	15. 12. 1900 12. 3. 1904 20. 3. 1904
Hugolin Sattner	Zaostali ptič	S. Gregorčič	Narodni dom Union	19. 1. 1908 26. 1. 1908
Risto Savin	Kropiti te ne smem Poroka Poslednje pismo	S. Gregorčič A. Aškerc A. Aškerc	Narodni dom Union Narodni dom Narodni dom	19. 1. 1908 26. 1. 1908 26. 4. 1899 26. 4. 1899
Fran Serafin Vilhar	Mornar Ukazi	F. Prešeren F. Prešeren	Narodni dom Narodni dom Narodni dom	15. 12. 1900 8. 12. 1897 15. 12. 1900

## THE NINETEENTH-CENTURY SLOVENIAN SONG: A CONTRIBUTION TO THE HISTORIC RESEARCH OF ITS RECEPTION

### Summary

Although vocal music made up the largest part of Slovenian music creativity during the second half of the nineteenth century, the quantity and meaning of solo songs was almost negligible in comparison with the dominant choral production. The concept of national cultural autonomy meant that priority was given to mass singing culture. Numerically superior amateur choral societies were the centre of Slovenian musical life, and helped to realize national endeavours for the spreading and popularisation of singing. Choral works were the main and the most attractive part of the programmes at public cultural-entertainment events in the so-called reading-rooms, and from 1891 onwards also at concerts organized by the Slovenian music society *Glasbena matica*. The performance of Slovenian solo songs had a more or less occasional character. Their reception depended more on the capabilities of their interpreters than on their musical content. On the other hand neither the social conditions nor the musical abilities of amateur singers were favourable for the performance of more ambitious musical works, and domestic music practice was restricted to the singing of simple folk and folkloric songs, with piano accompaniment.

Apart from the programme politics of the concerts, pragmatic principles dictated the editorial policy of the Slovenian music society *Glasbena matica*. Utilitarianism was the doctrine used, and it was supported by the cultural politics of both political movements. This had an affect not only on music creativity, but also on the reception of music, and the mutual relations on the level: author – musical work – recipient (listener, interpreter, critic). Musical works evoked in audiences the same response: that of the “common listener”, whose horizon of expectations was based on the same model. The reception of solo songs as well as of other musical works did not change essentially during the last decades of the second half of the nineteenth century. It was a response to certain political and cultural norms, social codes and contexts. The reception of two collections of solo songs, published in the last decade of the nineteenth century, is characteristic of this situation. The positive reception of the simple folkloric songs of Volarič was demonstrated by their popularity, whereas the negative reception of Hoffmeister’s “too modern” solo songs indicated the narrow musical experience and taste of their recipients, as well as the indoctrinated understanding and expectations of the listeners and also some critics of that period. Compositional, listener’s and critical reception began to change gradually and positively only at the beginning of the twentieth century.