

MUZIKOLOŠKI INŠTITUT
ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU

De musica disserenda

Letnik / Year III

Št. / No. 1

2007

LJUBLJANA 2007

© 2007, Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Izdajatelj / Publisher: Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Bujić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Étienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Nataša Cigoj Krstulović, Metoda Kokole, Jurij Snoj

Glavni in odgovorni urednik / Editor-in-Chief: Jurij Snoj

Urednica De musica disserenda III/1 / Editor of De musica disserenda III/1: Nataša Cigoj Krstulović

Sourednika / Co-editors: Michael Talbot, Thomas Kabisch

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,

Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 61 97

Faks / Fax: +386 1 425 77 99

<http://mi.zrc-sazu.si>

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €

Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to:

Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

<http://zalozba.zrc-sazu.si>

Revija izhaja s podporo Ministrstva za kulturo RS in Agencije za raziskovalno dejavnost RS.

Tisk / Printed by: Eurograf d. o. o., Velenje

Naklada / Printrun: 300

De musica disserenda je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Navodila avtorjem so dostopna na spletni strani Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

De musica disserenda is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. Notes to contributors are available on the website of the Institute of Musicology ZRC SAZU: <http://mi.zrc-sazu.si>

VSEBINA / CONTENTS

Uredniško pojasnilo / Editorial note 5

Razprave / Articles

Vjera Katalinić

To the “Immortal composer”: on the reception of Mozart’s operas in 19th-century

Zagreb 9

»Nesmrtnemu skladatelju«: o recepciji Mozartovih oper v Zagrebu v 19. stoletju 21

Marta Ottlová, Milan Pospíšil

Zum Rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund der tschechischen Nationaloper 23

K ozadju zgodovine recepcije češke nacionalne opere 35

Grzegorz Zieziula

Between utilitarian and autonomous: Polish opera in the second half of the
nineteenth century 37

Med uporabnim in avtonomnim: poljska opera v drugi polovici 19. stoletja 46

Stane Granda

Glasba in narodna zavest 47

Music and national consciousness 53

Matjaž Barbo

»Vesela pesem žalostno serce ovedri – mila pesem ohladi njegove rane« 55

“A merry song cheers up a sad heart – a tender song soothes its wounds” 63

Nataša Cigoj Krstulović

»Glasba za rabo« kot družbenozgodovinski pojav v drugi polovici 19. stoletja
na Slovenskem 65

“Utilitarian music” as a socio-historical phenomenon in the Slovenian territory
in the second half of the nineteenth century 76

Tomaž Faganel

Kritike zbora Glasbene matice v luči njegovega mednarodnega delovanja 77

Reviews of the Glasbena Matica choir in the light of its international activity 85

Leon Stefanija	
Relativna avtonomija glasbe: primer <i>Ljubljanskega dnevnika</i> 1951–1961	87
The relative autonomy of music: a case of <i>Ljubljanski dnevnik</i> 1951–1961	100
Jernej Weiss	
Vprašanje avtonomnosti glasbene kritike v slovenskem dnevnem časopisju ob praizvedbi kantate <i>Stara pravda</i> Matije Tomca: med estetsko sodbo in političnim konstruktom	101
The question of autonomy of musical review in Slovene daily newspapers on the first performance of the cantata <i>Stara pravda</i> by Matija Tomc: between an aesthetic judgement and a political construct	114

Uredniško pojasnilo

Pričujoča številka revije *De musica disserenda* dopolnjuje predhodno številko (II/2), saj vsebuje drugi del razprav z mednarodnega muzikološkega simpozija *Glasbeno »uporabno« in glasbeno »avtonomno«: podobe in pomeni*, ki ga je 19. in 20. oktobra 2006 v Ljubljani organiziral Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Vsebuje razprave o zgodovini recepcije in estetike opere v 19. stoletju v evropskem prostoru ter študije o glasbi in glasbenem življenju na Slovenskem v 19. in 20. stoletju, ki vključujejo aktualno stališče do vprašanja avtonomije (samostojnosti) in funkcionalnosti (odvisnosti) glasbe.

Editorial note

The present *De musica disserenda* volume is a complement to the preceding volume (II/2): it contains the second half of the papers read at the international musicological conference *Functional and autonomous in music: patterns and meanings*, organized by the Institute of musicology of the Scientific research centre of the Slovenian academy of sciences and arts in Ljubljana on 19 and 20 October 2006. The volume includes papers on nineteenth-century opera reception and opera aesthetics at a pan-European level, and on music and musical life in Slovenia in the nineteenth and twentieth centuries. Each of these papers in its own way brings a topical viewpoint to bear on the question of functional vs. autonomous in music.

Nataša Cigoj Krstulović

RAZPRAVE

TO THE “IMMORTAL COMPOSER”: ON THE RECEPTION OF MOZART’S OPERAS IN 19TH-CENTURY ZAGREB*

VJERA KATALINIĆ

Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb

Izvleček: Mozartovi operi Don Giovanni in Die Zauberflöte sta bili v Zagrebu uprizorjeni šele po letu 1830. Članek se ukvarja z njuno recepcijo skozi analizo kritik Mozartovih oper v pomembnejših zagrebških časopisih 19. stoletja v kontekstu zagrebškega glasbenega oziroma operetnega življenja, z analizo domačih interpretativnih in odskih zmogljivosti, z glasbeno kritiko in poročili o odzivih občinstva.

Ključne besede: Mozart, Don Giovanni, Die Zauberflöte, Zagreb, Croatian National Theatre, 19. stoletje, recepcija

Abstract: Mozart’s operas Don Giovanni and Die Zauberflöte were staged in Zagreb only from the 1830s. The paper deals with their reception through the analysis of critical reviews of Mozart’s operas in major 19th-century Zagreb newspapers within the context of the city’s music/operatic life, local interpretative and stage forces, music criticism and reports on the reactions of the audience.

Keywords: Mozart, Don Giovanni, Die Zauberflöte, Zagreb, Croatian National Theatre, 19th century, reception

Croatian musical archives and collections preserve numerous compositions by W. A. Mozart. Some of them reached Croatia even during the time when the composer was still alive. At the end of the 18th century and the beginning of the 19th century Mozart’s chamber works entered the houses of aristocrats as well as those of well-off, educated members of the middle class, transmitted either through original editions of his compositions published in Vienna or through manuscript copies of various kinds.¹ Compositions

* Sources used for this article were advertisements and articles in Zagreb daily and weekly journals and the newspapers *Agramer politische Zeitung (APZ)*, *Agramer Zeitung (AZ)*, *Agramer Tagblatt (AT)*, *Obzor*, *Vienac*, *Danica* and *Narodne novine (NN)*.

¹ On Mozart’s compositions preserved in Croatian musical collections, see Stanislav Tuksar, *Music by Eighteenth-Century German and Austrian Composers Preserved in Venetian Dalmatia and Dubrovnik. Differences and Similarities, Relazioni musicali tra Italia e Germania nell’età barocca*, Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII, Loveno di Menaggio (Como), 1995, ed. Alberto Colzani [...], Como, Centro Recerche dell’AMIS, 1997, pp. 447–461; *Late 18th and Early 19th Century Diffusion of the First Viennese School Music in Croatian Lands: Factography and Some Socio-Cultural Aspects, Music, Words and Images. Festschrift in Honour of Koraljka Kos*, ed. Vjera Katalinić and Zdravko Blažeković, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1999, pp. 195–209, and Vjera Katalinić (Die Werke W. A. Mozarts und einiger seiner Zeitgenossen in kroatischen Sammlungen bis ca. 1820, *Internationaler*

in larger musical forms cultivated by Mozart – mostly symphonies – reached Croatia and its collections during the first half of the 19th century; thus, for example, musical material for some symphonies was presented by some private persons to the Croatian Music Institute in Zagreb (*Musikverein – Hrvatski glazbeni zavod*) on the occasion of its establishment in 1827. Meanwhile, major church compositions demanding larger performing ensembles were performed for the first time in Zagreb cathedral during the second and third decades of the 19th century. The then Bishop of Bishop, Maksimilijan Vrhovac – a great art and music lover and a generous Maecenas who himself employed a chamber ensemble – mentions in his diary the laudable performances of great sacred compositions such as Mozart's *Requiem* in 1819, though he complains about a technically less than perfect performance. Similar performances of Haydn oratorios occurred before and after the afore-mentioned Mozart performance (*Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreutze* in 1816; *Die Schöpfung* in 1821), and were greeted by similar complaints. These opinions can be interpreted as clear warnings by Vrhovac that there was no adequate professional performing body in Zagreb at the time – a situation that would endure throughout the first half of the 19th century.

This need for more professional interpreters led finally to the foundation in Zagreb of the *Musikverein*, which in 1829 opened a music school where singers and orchestral musicians were trained. However, as late as 1846, the performance of the “first Croatian national opera”, *Ljubav i zloba (Love and Malice)* by Vatroslav Lisinski, required the participation of both vocal and instrumental amateurs and professionals, as well as teachers and pupils from the *Musikverein* music school, members of the German theatre group and military musicians. Thus it is obvious that with such a lack of professional musicians, combined with inexperienced organizers, the founding of a permanent opera company, headed by Ivan Zajc, in 1870 marked an important turning point in Zagreb operatic life. Nevertheless, the newly founded opera was constantly beset by problems, occasionally even suspending its activities. Some of these difficulties were reflected in the reactions by critics throughout the first period of operatic activities up to the World War I. Data on operatic life in Zagreb before 1870, which was mostly in the hands of Austro-German theatre companies, are unusually scarce. Newspapers, as a regular source of information on public and cultural events, started to be published in Zagreb only in 1826 (the *Luna – Agramer Zeitschrift*, published in German). As it was generally the case, newspapers were initially oriented primarily towards news about politics and social life, so that announcements of operatic performances were given little space during the first half of the

musikwissenschaftlicher Kongress zum Mozartjahr 1991, Baden - Wien, ed. I. Fuchs, vol. 2, Hans Schneider, Tutzing, 1993, pp. 685–691. On Mozart's compositions in Zagreb, see Artur Schneider, *Mozartiana u Zagrebu* (supplement to the journal *Sv. Cecilija*), Zagreb, 1941, and Nada Bezić, *First and Other Early Editions of Compositions by W. A. Mozart in the Library of the Croatian Music Institute in Zagreb*, in: *OFF-MOZART: Musical Culture and the “Kleinmeister” of Central Europe 1750–1820*, ed. Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1995, pp. 91–110. On his compositions in the Zagreb concert repertoire, based on data offered by concert programmes and posters, see Snježana Miklaušić-Ćeran, *Skladbe Wolfganga Amadeusa Mozarta u glazbenom životu Zagreba u 19. stoljeću*. Prilog istraživanju primalaštva, *Arti musices* 22 (1991), 2, pp. 153–184.

19th century. More accurately – virtually no place at all. During the first two years, up to 1829, the *Luna* magazine included an almost regular section called “Theater in Agram”, but later this was discontinued – i.e., transformed into a much more modest weekly supplement in the successor newspaper *Agramer politische Zeitung*. This is the reason why we have to rely primarily on secondary sources and only sporadically on primary ones, systematic research into archival documentation being only in its early days.

The above-mentioned data derived from secondary sources, discussed only cursorily in even quite recent musico-historiographical syntheses (by J. Andreis² and L. Županović),³ underline the contemporary character of the Zagreb operatic repertoire of the 1820s and 1830s, when – as in certain other Central European centres – Rossini’s music was the most often performed, and operas by Auber, Bellini and similar composers were attended with interest, whereas Mozart is mentioned only in a brief statement that “Much success was achieved by Mozart’s *Don Juan* (1830, 1832)”, as well as by a notice that in 1832 *Die Zauberflöte* was performed.⁴

Up to 1830, theatrical organization was unstable and insecure: theatre companies often went bankrupt, and their stage properties were sold right up to the moment when, in the spring of 1830, the management was taken over by Karl Mayer, the “ehemals Direktor des Laibacher und Klagenfurter Theaters”. In his time⁵ the theatre enjoyed stability, and operas were performed there frequently. “The number of the theatre staff was quite large for those days: more than 20 people were employed there!”⁶ The sole preserved example of the theatre almanac (*Theaterjournal*), which appeared sporadically in Zagreb, dates from the year 1832; it was published by the resident souffleur, Heinrich Rott. The report on the previous season’s repertoire mentions only the success of Mozart’s operas *Don Juan*⁷ and *Die Zauberflöte* (performed, respectively, on 29 January and 19 February 1832).⁸ The *Agramer politische Zeitung* and its supplement *Intelligenzblatt* did not regularly publish reports of musical stage events. The *Intelligenzblatt* announced twice in March 1830 the auction of the theatre’s stage properties, which was organized by the

² Josip Andreis, *Music in Croatia*, Zagreb, Muzikološki zavod Muzičke akademije, 1982.

³ Lovro Županović, *Centuries of Croatian Music*, vol. 2, Zagreb, Muzički informativni centar, 1989.

⁴ J. Andreis, *Music in Croatia*, op. cit., p. 117. L. Županović, *Centuries of Croatian Music*, op. cit., pp. 12–13; in footnote 8 the author lists operas and the years when they were performed (probably for the first time), such as: “1830 – W. A. Mozart’s *Don Giovanni*; [...] 1832 – W. A. Mozart’s *Die Zauberflöte*” Both authors cite the operas in their original (mostly Italian) versions or in Croatian translation, although they were advertised and sung in German.

⁵ Karl Mayer led the Zagreb Theatre during the periods 1830–34 and 1838–39. See Blanka Breyer, *Das deutsche Theater in Zagreb, 1780–1840, mit besonderer Berücksichtigung des dramatischen Repertoires*, Zagreb, 1938, p. 91; Jože Sivec, *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana, Slovenska matica, 1971, p. 74.

⁶ Miroslava Despot, *Operni repertoar zagrebačkog kazališta prije 120 godina*, *Muzičke novine* (15. 7. 1952), p. 4.

⁷ Mozart’s *Don Giovanni* was always given the title of *Don Juan* in German and in Croatian newspapers alike, irrespective of whether it was sung in German or, as later, in a Croatian translation from the German.

⁸ M. Despot, *Operni repertoar zagrebačkog kazališta prije 120 godina*, op. cit., p. 4.

female theatre director Sophie Dunst,⁹ while the *Agramer politische Zeitung* for March 30 published an announcement of the beginning of the new season placed by the entrepreneur Karl Meier (Mayer).¹⁰ Further announcements concerning theatre events followed, but these were almost entirely limited to information about benefit performances for individual actors, singers and directors. Thus one reads that on 11 November 1830 there will be performed in the Zagreb Theatre “Don Juan, oder Der Steinerner Gast, grosse Oper in zwei Aufzügen; Musik von W. A. Mozart”, “zum Vortheile der Marine und Caroline Meyer”.¹¹ The choice of this particular opera to be performed for the benefit of two actors/singers leads one to assume that it had earlier been well received by the audience, and that the organizers were reckoning on a handsome financial profit. It is difficult to ascertain whether its success reached the level achieved by Auber’s *Der Schlosser und der Maurer*,¹² and Boieldieu’s *Die weisse Frau*,¹³ because it appears that Romantic operas and ones on comic subjects were the staple fare of the Amadé theatre.

The repertory of the Zagreb Theatre consisted of both serious and light musical stage works of Italian, French of Austro-German origin, and these were consistently performed in German. When the idea of “Illyricism” started to win favour, German actors and singers became conscious of the potential profitability of performing also in Croatian. At first, they merely inserted songs in Croatian during the entr’actes,¹⁴ but subsequently, on 2 October 1832, the actress Christina Schweigert organized for her own benefit a “Lustspiel in kroatischer Sprache”, *Stari mladoženja i košarice (Der alte Bräutigam und die Körbe)* by A. Kotzebue.¹⁵ Fragments sung in Croatian on the musical stage could also be heard by Zagreb audiences also in the heroic singspiel *Juran i Sofija ili Turci kod Siska (Juran and Sofija or the Turks at Sisak, 1840)* by I. Kukuljević, where melodies by Ferdo Wiesner Livadić were sung in arrangements by a member of the orchestra, Wilhelm Weiss.¹⁶

It was precisely because of their passionate attachment to the national “idea” that audiences searched for identification with historical subjects via Romantic operas,¹⁷ with

⁹ *Intelligenzblatt* 22 (20 March 1830) and No. 23 (23 March 1830).

¹⁰ *APZ* 26 (30 March 1830), p. 120.

¹¹ *APZ* 93 (11 November 1830), p. 372.

¹² The advertisement in *APZ* for the first performance on 9 September 1830.

¹³ The performance for the benefit of the singer Nannette Kubitschek was announced in *APZ* No. 55 (10 July 1830). The success of the performance was forecast in the advertising blurb: “Da wie bei der am 8. dieses Statt gehaltenen Aufführung dieser Oper von dem trefflichen Zusammenwirken aller Mitspielenden und von der schönen Ausstattung derselben, sowohl durch den lebhaften Beifall als durch das Hervorrufen des rastlosen Directors Herrn Karl Mayer während – und Aller Mitwirkenden nach der Vorstellung, uns genügsam überzeugten: so ist hievon, und der gerechten Anerkennung der Leistungen der Benefiziantin, mit Zuversicht auf einen zahlreichen Besuch dieser Benefiz-Vorstellung zu schliessen”.

¹⁴ As, for example, was the case with the well-known rousing song by F. Livadić *Još Horvatska ni propala*, which was performed in its orchestral version on 7 February 1835 between the acts of Schweigert’s singspiel *Die Magdalenen Grotte bei Ogulin*.

¹⁵ Advertisement in *APZ* No. 78 (29 September 1832).

¹⁶ Cf. Nada Bezić, Popis skladbi Ferde Wiesnera Livadića-Samoborskog, in: *Ferdo Wiesner Livadić. Život i djelo*, ed. Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003, p. 258.

¹⁷ Zagreb audiences had the opportunity to see many operas by Verdi, Bellini and Donizetti, even before the Zajc era. When, in 1852, the City bought the opera house from K. Stanković, it was

the result that works exhibiting musical classicism were not performed in Zagreb until Ivan Zajc became director there in 1870. The two cited stage works by Mozart were the only ones representing the earlier stylistic period to be performed on any Zagreb stage during the 19th century.

In 1875 the place of honour as the first opera performed in the new year in the National Theatre – which was at that time situated on St Mark’s Square in Zagreb’s Old Upper Town (Gradec), in a purpose-built edifice erected in 1846 by the merchant Kristofor Stanković and later, in 1852, purchased by the City and State – was taken by Mozart’s *Don Giovanni*. After successful staged performances of the standard Romantic repertoire – which returned season after season and included Verdi’s *Il Trovatore* and *Ernani* (both given in 1871) and *Rigoletto* (1873), Gounod’s *Faust et Marguerite* (1873), Smetana’s *The Bartered Bride* (1873–74), Donizetti’s *Lucrezia Borgia*, Rossini’s *Il Barbiere di Siviglia* (December 1874) and Lisinski’s *Ljubav i zloba* (1871), among which director Zajc skilfully interspersed stage works of his own, such as *Mislav*, *Otmica Sabinjankah*, *Bračni vražićak*, *Ban Leget* and *Amelia* – the first masterpiece of Viennese Classicism – “die Königin aller Opern”¹⁸ – was awaited with interest and enthusiasm. The libretto was translated into Croatian by the writer Josip Eugen Tomić, who until 1874 was the resident *Dramaturg*, while the stage-director was the well-known actor Josip Freudenreich. In addition to publishing advertisements, the Zagreb newspapers *Obzor* (in Croatian) and *Agramer Zeitung* (in German) produced feuilletons that explained in detail the content of the opera and the background of its subject, as well as providing information on its first performance.

The critic of the *Agramer Zeitung* thought that in this work by Mozart there would be abundant material “für jeden musikalischen Geschmack”: the devotees of dramatic effects and the sublime would take pleasure in the arias of Donna Anna; those who preferred the “lieblich Heiteres” would find nothing more convincing than the aria and well-known duetto “Zerlinchen”; “das Derb-Komische” would best be realized in the appearances of Leporello and Masetto; in writing for lyrical and romantical roles Mozart was a real genius; the “sprudelnde Lustigkeit” of Don Juan was imbued by a refined manner “mit einem Grundzug der Ironie”; and the final scene was a masterpiece of psychology regarding the main character.¹⁹

The cast for this production was the following:

Don Juan: [Josip] Kašman

Leporello: [?] Novak

Donna Elvira: [Matilda] Lesić

Don Ottavio: [Fran] Grbić

not possible immediately to establish a national theatre because of the lack of trained actors. Thus during the first season of the National Theatre an Italian company gave guest performances under the impresario Scalari. Between 31 January 1851 and 14 June 1851, this company performed around 15 operas, some of them quite recent – such as, for example, Verdi’s *Attila*, first performed in 1846. See M.T.S., *Opera u Zagrebu prije sto godina*, *Narodni list* (15. 6. 1952).

¹⁸ AZ 14 (19 January 1875).

¹⁹ AZ 14 (19 January 1875).

Donna Anna: [Antonija] Neugebauer
 Gouverneur (Commendatore): [Antun] Chlostik
 Zerlina: [Hermina] Culifaj
 Masetto: [Vjekoslav] Anton Sr.

The opera was performed on 19 January 1875 “vor überfülltem Hause”.²⁰ According to the advertisement in *Obzor*, the performance enlisted some already famous singers: Don Juan was sung by Josip Kašman (1850–1925), a singer who, after departing for Italy in 1875, sang in all important theatres there, and later, in 1883, interpreted Don Giovanni in the opera’s first local performance at the Metropolitan Opera in New York. After the Zagreb première, when Kašman was at the beginning of his career, he sang that same role ten times, always with great success.²¹ Donna Elvira was sung by Matilda Lesić (1845–1909). This “young lady with a fresh voice”,²² who came from a Polish family in Lviv, arrived in Zagreb via Graz and Varaždin; she was a pillar of the Zagreb opera company from 1865 until 1898. After a short engagement in Prague, the Slovenian singer Fran Gerbič (1840–1917) was engaged at the Zagreb Opera from 1869 until 1878. “He was esteemed because of his thorough musical training, his clear and full voice, a distinct pronunciation, and seemingly a good character”.²³

Despite all the great expectations, the première failed to come up to the mark. Both Zagreb newspapers agreed on this outcome, and their critical remarks concerned both the orchestra (“the orchestra was terribly scratchy”)²⁴ and the performance of individual singers: the register of the role of Don Juan was too low for the baritone voice of Mr. Kašman, so that several arias had to be transposed; in addition, the reviewer of the *Agramer Zeitung*, H. Hirschl,²⁵ criticized Kašman’s pale interpretation, which displayed only occasional sparks of temperament; for the critic of *Narodne novine*, his interpretation reminded one more of Figaro – while Novak’s interpretation of Leporello recalled Krišpin.²⁶ It seems that the best impression was left by Matilda Lesić, although the role of Donna Elvira was occasionally too high for her voice,²⁷ and she moved too stiffly on the stage.²⁸ All in all, in spite of the general admiration of director Ivan Zajc for his courageous undertaking and of the interpreters for their “Eifer und Hingebung”, the performance was judged unsatisfactory, almost resembling a dress rehearsal, but the critics optimistically concurred that the further performances would be considerably improved.

²⁰ *AZ* 15 (20 January 1875).

²¹ Marija Barbieri, *Hrvatski operni pjevači 1846.-1918.*, Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1996, p. 73.

²² According to M. Barbieri, op. cit., p. 85.

²³ M. Barbieri, op. cit., p. 92.

²⁴ *Obzor* (20 January 1875).

²⁵ Snježana Miklaušić-Ćeran published an article on Heinrich Hirschl in the journal *Arti musices* 27 (1996), 2, pp. 135–160.

²⁶ The title role from the opera *Krispino e la comare* (*Krišpino i kuma*) by Francesco and Luigi Ricci, which was staged in Zagreb in spring 1874). *NN* (20 January 1875).

²⁷ *Obzor* (20 January 1875).

²⁸ *NN* (20 January 1875).

This actually happened in a comprehensive way: later performances received excellent critical comment, and singers learned a lot from the criticism, so that even beginners, such as Fräulein Neugebauer and Culifaj,²⁹ gave a good account of themselves. The critic of *Narodne novine* came to the conclusion that “‘Don Juan’ was liked by the audience more and more, and there is no doubt that the house will be full also for a long time into the future”.³⁰ However, since certain singers left the production, later performances had to introduce new singers, a step that sometimes – according to a review published on 25 October 1875 – turned out not to be successful.³¹ Nevertheless, a total of 17 performances in a single season, with a full theatre, attests to a solid success, even if the applause was sometimes directed more at the “magnificence of the music itself”.³²

However, the critics’ remarks (and in this, the most thorough and consistent was Heinrich Hirschl in the *Agramer Zeitung*) concerning the unsuitability of certain singers were not aimed specifically at the management of the Opera or its director, but refer, rather, to the general state of the Zagreb Opera as an institution that still lacked sufficient musicians of calibre. In the weekly magazine *Vienac* (No. 15, of April 1875) attention was drawn to the fact that “our opera has hundreds of problems and ailments”, and that “several singers intend to leave the Zagreb stage”,³³ for which situation the management of the theatre was held accountable. And indeed: various recurrent problems led to a temporary suspension of the Opera following Zajc’s departure in 1889; after five more years, in 1894, a new intendant was named: Stjepan Miletić. Like the first professional director, he had not previously been an actor.

The next domestic staging of a Mozart opera – this was again *Don Juan* – came about in Zagreb only in 1898, during Miletić’s intendancy. In the meantime, the 100th anniversary of the opera’s première in Prague was marked by a concert performance in the manner in which, in earlier times, some Mozart works, or fragments from them, had been performed.³⁴

“On Thursday 13 January – after a pause of 20 years – the most beautiful opera by

²⁹ Snježana Miklaušić-Ćeran, *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću u svjetlu koncertnih programa sačuvanih u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2001, p. 54, claims incorrectly that Zerlina was sung at the première in 1875 by Marija (Micika) Freudenreich. Actually, Freudenreich took the role on 13 January 1898.

³⁰ *NN* (25 January 1875).

³¹ *AZ* 244 (25 October 1875). The changes of interpreters included: Don Juan – [Josip] Nolli (a beginner with a nice voice, Grbić’s pupil), Donna Anna – Irma Ferenci von Vranović (an experienced singer, but she was not fit for the role); Zerlina – Fräulein Daneš (an excellent performer, she was, among others, often a star attraction on stage); Don Ottavio – Mr. Dalfi (on account of his qualities, he sang the aria “Ein Band der Freundschaft”, which obviously was not singable in earlier performances).

³² *NN* (20 January 1875).

³³ *Vienac* VII/15 (15 April 1875), p. 247.

³⁴ Thus the first concert given by the newly established orchestra of the Zagreb *Musikverein* (on 18 April 1827) started with Mozart’s overture to the opera *Don Giovanni*. On concert performances of Mozart’s works on the occasion of the 100th anniversary of his birth in 1856 and the 100th anniversary of the first performance of *Don Giovanni* in 1887, see: S. Miklaušić-Ćeran, *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću*, op. cit., 2001, pp. 53–54.

immortal Mozart was sung again”, reported the weekly magazine *Vienac*.³⁵ The same translation of the libretto by Josip Eugen Tomić was used, and the conductor was the opera director Nikola Faller.

The cast was as follows:

Don Juan: [Maurizio] Bensaude
 Donna Elvira: [Anka] Matoušek
 Donna Anna: [Leonie] Brückl
 Zerline: [Marija] Freudenreich
 Don Ottavio: [Rikard] Hofer
 Leporello: [Eduard] Aschenbrenner
 Komthur (Commendatore): [Tošo] Lesić
 Masetto: [Václav] Anton Jr.

In this completely new cast³⁶ we recognize family names of the members of some “dynasties” of actors/singers, such as the Commendatore of Tošo Lesić (1866–1949), Matilda Lesić’s son, who practically grew up on the stage, which he left only in 1938. Further, the Czech baritone Václav Anton (Anton Jr.; 1850–1917) “inherited” the role of Masetto from his elder brother Vjekoslav, a member of the opera chorus.³⁷ Finally, Marija Freudenreich (1863–1944) was the daughter of Josip Freudenreich (1827–1881), one of the founders of the national theatre, an actor and the stage-director of *Don Juan* from 1875. Her mother, the singer and actor Karolina Norveg-Freudenreich (1834–1903), was from the Viennese artistic family Blumenfeld, and she gave her “little Micika” (or “kleine Mizzi”) her first lessons in singing. Except for three years spent in Graz (1892–95), Marija was one of the leading female singers of the Zagreb Opera. The ease of her coloratura singing certainly measured up to the role of Zerlina. The main role was sung by the Portuguese baritone Maurizio Bensaude, who gave guest performances in Zagreb for a short time, and “der sehr günstig aussehend, den leichtsinnigen Wüstling gut andeutend, stimmlich nur stellenweise ganz befriedigen konnte”, an observation that cast shadows on the “Leistung des sonst ganz vortrefflichen Künstlers”.³⁸ Donna Anna was interpreted by Leonie Brückel (1857–1927) from Karlovac, otherwise trained in Vienna. Her illness caused the première of *Don Juan* to be postponed from 4 January to 13 January. Her indisposition was still showing during the first performance. In general, with some high and low points, the event was solid, but “unable to warm up”.³⁹ However – in the words of the *AZ* critic – “Mozart singt man zum ersten Male nicht leicht gut!”, and he concluded:

³⁵ *Vienac* XXX/4 (22 January 1898).

³⁶ Information on the singers is compiled from the article by Krešimir Kovačević on *Don Juan*, in: *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1869*, ed. Pavao Cindrić, Zagreb, IP Naprijed – HNK, 1969, p. 250.

³⁷ M. Barbieri, *Hrvatski operni pjevači 1846.–1918.*, op. cit., pp. 188–189, 198. In addition, Václav Anton was a good actor, especially in comic roles, and he also performed in operettas. From the 1880s he often acted as the stage-director.

³⁸ Ernst Schulz, Feuilleton, *AZ* (14 January 1898).

³⁹ *NN* (14 January 1895).

“dass Herr Faller es sich zur Aufgabe machen wird, durch immerwährendes Feilen an der Ausführung den ‘Don Juan’ zu einer Glanzaufführung der Agramer Oper zu gestalten.”⁴⁰

The newspaper reports inform us that the Zagreb performance ended with the downfall of the main character, and that the ending with the moral message (the “second” finale) – in accordance with a common practice of the time – was omitted. The critic Schulz pronounced this to be a justifiable procedure from a dramaturgical standpoint, although “vom musikalischen Standpunkte wäre dieses Zurückgreifen auf den Originalschluss vielleicht interessant gewesen.”⁴¹ In addition, several ensemble scenes were made simpler “nach der Münchener Muster ...[was]... erwies sich als sehr wirkungsvoll”.⁴² Besides making some remarks concerning the scenery and movements on stage, critics pointed out the need for a clearer articulation of the sung text; but they also displayed satisfaction that this extraordinary opera was staged at all and – similarly to 1875 – expressed optimism that the singers would gradually improve their performances. However, the production was removed from the repertoire after only one month and three performances. Ernst Schulz identified possible reasons. He thought that Wagner’s insistence on large auditoria for opera impaired the sensitivity of listeners towards the fine nuances that characterized Mozart’s music and were so important for Classical pieces.⁴³ Moreover, the singers had forgotten to interpret Mozart’s music according to the art and manner of his period, and – probably the main reason – the taste of the audience had changed.⁴⁴

The fact that the theatre closed the day after the première because of over-exertions was news that no Zagreb newspaper failed to report. In place of the opera, a dress rehearsal for the first Croatian ballet, the *Jela* of Bela Adamović-Čepinski, was held.

The second opera by Mozart, *Die Zauberflöte*, fared no better. It was staged on 5 February 1899 under the opera director Nikola Faller. The libretto was translated into Croatian by the poet August Harambašić. The stage-director was Herr Schwalbe, “who earlier staged the same opera successfully at the Kroll Theatre in Vienna”.⁴⁵ Almost all the advertisements pointed out that in this opera “mit wenigen Ausnahmen nahezu säm-

⁴⁰ *AZ* (14 January 1898).

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *AT* (14 January 1898). The theatre intendant Miletić commented in his *Memoirs* (entitled *Hrvatsko glumište*, Zagreb, 1904, p. 353) that Zagreb Theatre was the first to follow Munich in staging *Don Giovanni* according to Mozart’s source, without any changes and cuts, made so often during the 19th century.

⁴³ “Einer der schädlichen Einflüsse, die der einzig dastehende Eroberungszug der Werke Richard Wagners mit sich brachte, ist die ganz außerordentliche räumliche Vergrößerung der Theatergebäude überhaupt und besonders der Bühnen- und Orchesterräume der Opernhäuser. Dieses Factum hat es auch mit sich gebracht, daß das musikalische Ohr die Empfindung für Feinheiten verloren hat, die zu erzielen nur in kleineren Räumlichkeiten möglich ist.” E. Schulz, *Feuilleton*, *AZ*, op. cit.

⁴⁴ “Abgesehen von der uns ganz abhanden gekommenen wirklichen Gesangskunst, die zu Mozarts Zeiten condition sine qua non war, von der Unfähigkeit der meisten modernen Sänger, die Verzierungen der Mozart’schen Partituren stylgerecht auszuführen, ist auch unser Geschmack ein anderer geworden.” *Ibid.*

⁴⁵ *Obzor* (4 February 1899).

mtliche männliche und weibliche Opernkkräfte beschäftigt sind.⁴⁶ As usual, extensive reports were published about the content of the opera and the context of its creation; in this instance, reference was made to the topical allusions to historical persons associated with some characters of the opera (Tamino: Joseph II; the Queen of the Night: Maria Theresa, etc.).⁴⁷

The cast was as follows:⁴⁸

Tamino: [Rikard] Hofer

Pamina: [Alvina] Eisenhuth

Sarastro: [Eduard] Aschenbrenner

Queen of the Night: [Marina/Marija von Gvozdanović] Grabarska

Monostatos: [Karl/Dragutin] Foller

Papageno: [Václav] Anton

Papagena: [Marija] Freudenreich

Three Ladies: [Leonie] Brückl, [Herma] Neumann, [Josipa] Kodulin

Three Boys: [Katica] Sontag, [Miroslava] Housa, [Marija] Glivarec

Two Men in Armour: [Oskar] Strgar, [Slavoljub] Grgošević.

Everyone agreed that this opera was extremely demanding, requiring numerous excellent singers with good voices and musical reliability. The habitually severe critic of the *Agramer Zeitung*, E. Schulz, was enthusiastic about the high standards of the performance, the casting, the choir and the orchestra: “Herr Director Faller hat gestern gezeigt, was er zu leisten im Stande ist, wenn ihm genügend Zeit gelassen wird, ein Werk gründlich vorzubereiten”.⁴⁹ Only on rare occasions were the critics so unanimous as in this case – a mark of the excellence of the performance. It is true that the critic in *Vienac* observed ironically that the opera was set “in prehistoric Egypt” and was played “in costumes from Vasantasena,⁵⁰ with scenery from *Aida*”,⁵¹ but this was certainly not the reason why the opera was withdrawn from the repertory after a little over two months.

⁴⁶ *AZ* (6 February 1899).

⁴⁷ “Mit Tamino soll Kaiser Josef II. gemeint sein, der seine Geliebte Austria (Pamina) der Macht der Finsterniß (die durch die drei schwarzen Damen und durch Monostatos) repräsentiert wird, entreißen will.” [...] “Mit der ‘Königin der Nacht’ soll Kaiserin Maria Theresia gemeint sein, die dem bösen Einfluß der Repräsentanten der Finsterniß nachgebend, ihre Tochter Pamina (Austria) mit aller Gewalt den Händen Sarastro’s (Repräsentant der Aufklärung), der sie bereits gefangen hält entreißen will. Papageno und Papagena stellen das lustige, leichtlebige Wiener Völkchen vor, das sich gerne leiten läßt, wenn es nur nicht selbst sich dabei anzustrengen braucht und dabei nachdenken muß.” *AZ*, Kunst-Chronik (4 February 1899), and similarly in *Obzor* (6 February 1899).

⁴⁸ Information on the singers is compiled from the article by Krešimir Kovačević on *Die Zauberflöte*, in *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1869*, op. cit., p. 229.

⁴⁹ *AZ* (6 February 1899).

⁵⁰ The author is probably alluding to a character from the Indian drama *Sakuntala*, which was staged in the same theatre on 11 March 1897, with the implication that the costumes for the Mozart opera were Indian in appearance.

⁵¹ *Vienac* 8 (1899), p. 128.

From this review of the performance of Mozart’s works on the Zagreb stage over almost 70 years of the 19th century, several facts emerge:

- 1) Mozart’s operas were staged in Zagreb at three distinct points in time: during the 1830s, in 1875, and at the end of the 1890s;
- 2) They were performed in three historic Zagreb theatres: first, in the so-called Amadé theatre, the specially adapted stage in the aristocratic palace Pejačević-Kulmer-Amadé; second, in 1875, in the professionally built so-called Stanković theatre, which suffered some damage in the 1880 earthquake; third, in 1895, in the Hellmer-Felner building, today’s official Croatian National Theatre.
- 3) The earliest performances were given by foreign theatre companies with their own actors and in German; on two further occasions, performances were given by domestic ensembles of the permanent Opera (mostly) in Croatian, despite the generally international casting.⁵² In addition to our knowledge concerning some excellent Croatian male and female singers, schooled in Zagreb, who gained international fame (such as Ilma Murska, Milka Trnina, etc.), the circulation and guest appearances of foreign singers, who brought their rich international experience, further testifies to the tolerance and internationalism of the cultural milieu in 19th-century Zagreb, where quality was esteemed over ethnic origins. Unfortunately, native-born singing talents were sometimes recognized too late, or Zagreb was not able to offer them adequate professional training at the right moment. Be this as it may, the establishment of Zagreb as a significant cultural centre at the end of the 19th century was achieved both by attracting musicians from outside and by creating local “musical dynasties”.
- 4) Newspapers covered those operatic events with variable intensity, but this was the case also with other kinds of theatrical production. The *Agramer politische Zeitung* was the only newspaper in the 1830s, and it did not publish regular theatre advertisements (unless, obviously, someone was prepared to pay for them). Being above all a political and administrative newspaper, it only later began to publish advertisements and reports more regularly.
- 5) It is very interesting to note a change of attitude by critics towards Mozart’s stage works: it is likely that in the 1830s operatic performances were viewed as mere entertainment without a strong intellectual engagement, thus unworthy of a newspaper report (which was not the case with some concerts, which were obviously recognized as artistically worthy of a review); but as early as 1875 critics were thoughtfully reviewing theatrical events, where three types of reaction could be seen: serious comments in the *Agramer Zeitung*, respectful reporting in *Narodne novine*, and only casual remarks in *Obzor* – all dependent on the attitude of the respective editorial office and the specific education of the reporter. In this process, the shifts occurring

⁵² Foreign singers who stayed in Croatia only for a short period were often unable to rehearse and perform their role in Croatian, so it might happen that in a single performance the characters sang in two, three or even more languages. See *Hrvatsko narodno kazalište 1894–1869*, ed. Pavao Cindrić, Zagreb, IP Naprijed - HNK, 1969, p. 103.

- between 1830s and 1875, and between 1875 and 1898, mark a great positive gain in understanding and seriousness when approaching works intended for the musical stage.
- 6) In this respect, the political background played an almost decisive role. In the 1830s the so-called national awakening had just started, resulting in the appearance of numerous documents and means of public information during the 1840s and 1850s. The German language started gradually to be replaced by Croatian in the theatre, and part of the population, at least, stayed away from performances in German. Indeed, in 1870 there was established a national Opera where the language was Croatian and the ensemble was, in the main, domestic; consequently, the choice of repertoire and the quality of performance became the main issue in all press reports. However, still in 1875, the *Vienac* reporter warned that foreign products should be respected, but that the home-grown repertoire, so close to the heart, had to stand at the core of the repertoire and determine the course of theatrical policy, shortcomings in both aspects leading to frequent condemnation.⁵³
 - 7) Whereas critics of the 1875 *Don Juan* production dealt focused on individual interpretations, some twenty years later a few reporters started to deal with other issues: for example, questions relating to historically informed performance (*Agramer Zeitung* and *Agramer Tagblatt*, and hints also in *Narodne novine*); hence the lengthy introductory texts dealing with the 18th-century premières, the number of musicians in the orchestra, and specific melodic embellishments evoked a response from the critics.⁵⁴ On this count, the critics demonstrated their high level of knowledge, comparing the Zagreb performances and domestic tendencies with those of other, especially German-speaking, centres such as Vienna, Munich and Berlin.
 - 8) Reports on Mozart's operas can be found in Zagreb newspapers only from 1875 onwards. Critics admired his music unreservedly: they thought of him as a genius, "an immortal composer",⁵⁵ and his opera *Don Giovanni* was characterized as magnificent and wonderful. In their view, Mozart's music was marked by "Liebenswürdigkeit und Anmuth",⁵⁶ "schöne Grazie und tiefe Empfindung":⁵⁷ it was placed – like *Die Zauberflöte* in 1899 – among the immortal works of Classical composers, and its staging in Zagreb was described as an important event. By the end of the 19th century, when a feeling for the older music had grown stronger – at least in the writings of more educated journalists such as E. Schulz – remarks on the stylistic purity of the performance in both its musical and scenic aspects increasingly found a place in reviews. Even in the advertisement, both forms of the title were noted: the translation *Don Juan* and the original *Don Giovanni*!⁵⁸
 - 9) In the 1870s audiences greeted all the performances of Mozart operas favourably. According to newspapers reports, the theatre was always full, and ovations during

⁵³ Especially by the writer August Šenoa in *Vienac* (see, for example, No. 15 in 1875, p. 247).

⁵⁴ Thus some extreme solutions were decried as "Antiquitätsmanie": *AZ* (14 January 1898).

⁵⁵ "Unsterblicher Tondichter", *AZ* (2 February 1898).

⁵⁶ *AT* (14 January 1898).

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *NN* and *AT* (13 January 1898).

the performances occurred often. However, although the performance of *Die Zauberflöte* in 1899 earned the best review, it was soon removed from the repertory; the same happened to *Don Giovanni* in 1898. It seems that in the intervening years the taste of Zagreb audiences had moved away from Mozart's music, which it found antiquated. Some indication of this new *Zeitgeist* appears in one report in *Vienac* on Méhul's opera *Joseph*, staged in 1899: "A small act of palaeontology was performed in our theatre. [...] Today, after the great revolution in the 19th-century music, there are only a few people left who can be inspired by 'honoris causa'".⁵⁹ The production was removed from the repertoire after only two performances. Everybody was, indeed, full of admiration for Mozart, but – again in *Vienac* – one reads: "Mozart's music is, in the light of today's ideas of the orchestra, somewhat antiquated".⁶⁰ Quite naturally, the repertoire included operas by Wagner, Verdi, Tchaikovsky, Zajc, and others – i. e., the standard repertoire of the time – which estranged the average Zagreb opera-goer from the 18th-century sound. Only the performance of some operas by Richard Strauss in 1915 and 1916 provoked a new turn (E. Schulz saw Richard Strauss and his music as a warning sign not to pursue modernism too far and, instead, to turn back to the past),⁶¹ so it was perhaps not unexpected that an opera by Mozart – *Le nozze di Figaro* – was again staged in 1917.

»NESMRTNEMU SKLADATELJU«:
O RECEPCIJI MOZARTOVIH OPER V ZAGREBU V 19. STOLETJU

Povzetek

V hrvaških glasbenih arhivih in zbirkah so ohranjene številne skladbe W. A. Mozarta, med njimi so bile nekatere pridobljene morda še v času skladateljevega življenja ali kmalu po njegovi smrti. Vendar pa se njegova glasbeno-scenska dela izvajajo – po današnjih raziskavah – šele od tridesetih let 19. stoletja. Na osnovi raziskovanja zapisov, objav, kritik in podlistkov v najpomembnejših zagrebških dnevnikih časopisih in tednikih v hrvaškem (*Narodne novine*, *Obzor*, *Vienac*, *Danica*) in nemškem jeziku (*Agramer [politische] Zeitung*, *Agramer Tagblatt*) ter obstoječe, pretežno teatrološke literature in virov je bilo ugotovljeno, da so Mozartovi operi *Don Giovanni* in *Die Zauberflöte* uprizarjali na zagrebškem odru trikrat – v tridesetih letih 19. stoletja, leta 1875 in konec devetdesetih let 19. stoletja v treh zgodovinskih zagrebških gledališčih: na priložnostnem odru v plemiški palači Pejačević-Kulmer-Amadé, v namensko grajenem t. i. Stankovičevem gledališču iz

⁵⁹ *Vienac* 15 (1899), p. 247.

⁶⁰ *Vienac* 8 (1899), p. 128.

⁶¹ "[...] und so sind wir nach und nach zu einer hypermodernen musikalischen Anschauung gelangt, deren letzter Vertreter: Richard Strauß, als ein Warnungszeichen dasteht zum Einhalt und zur Umkehr." *AZ* (14 January 1898).

leta 1834 ter leta 1895 na odprtem odru Hellmer & Fellner, ki je še danes v uporabi. Prve predstave so izvajali tuji igralci – pevci, po ustanovitvi Hrvaškega narodnega gledališča (Hrvatskog narodnog kazališta) leta 1861 in njegove stalne opere 1870, so izvajali predstave pretežno v hrvaškem jeziku s stalnim domačim ansamblom in gostujočimi pevci. Zagrebški časopisi so v obdobjih teh treh postavitev spremljali te kulturne dogodke na različne načine, tako da je mogoče spremljati tudi preobrate v časopisni (kulturni) politiki, pa tudi nazor in intelektualni angažma kritikov. Glede na to se kaže sprememba odnosa občinstva do Mozartovih del in sprememba njihove dojemljivosti v kontekstu pretežno romantičnega repertoarja.

ZUM REZEPTIONSGESCHICHTLICHEN HINTERGRUND DER TSCHECHISCHEN NATIONALOPER

MARTA OTTLOVÁ

Univerzita Karlova v Praze, Praha

MILAN POSPÍŠIL

Národní muzeum, Praha

Izvleček: Študija sledi spremembam, ki so se pojavljale v sklopu pojmov, povezanih z idejo o češki nacionalni operi, od začetka njene opredelitve do konca sedemdesetih let 19. stoletja, to je do časa, ko je češko glasbeno občinstvo sprejelo individualni kompozicijski slog Bedřicha Smetane kot slog, ki predstavlja nacionalno glasbo. Osredotoča se ne le na teoretske vidike, ampak tudi na vrste recepcije naraščajoče izvirne češke operne ustvarjalnosti.

Ključne besede: nacionalna glasba, češka opera, Otakar Hostinský, František Pivoda, Bedřich Smetana

Abstract: The study follows the changes of the complex of notions connected with the idea of the Czech national opera from the beginning of its formulation until the end of the seventies of the 19th-century, e.g. to the time when Bedřich Smetana's individual compositional style was received by the Czech musical public as a style representing national music. It focuses not only on theoretical views but also on the reception attitudes to the rising original Czech operatic creation.

Keywords: national music, Czech opera, Otakar Hostinský, František Pivoda, Bedřich Smetana

Als im Jahre 1892 das Prager Nationaltheater auf der Internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien eine repräsentative Auswahl der tschechischen musikdramatischen Produktion dargeboten hatte und das Publikum der Hauptstadt der Österreichisch-Ungarischen Monarchie dem ihm bisher unbekanntem Schaffen, an der Spitze Smetanas *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut), Beifall klatschte, bedeutete es zu dieser Zeit mehr als nur ein theatralisches Ereignis.¹ Die Tschechen zeigten hier, daß sie zu einer modernen, selbstbewußten Nation herangereift waren, die ihre eigene Bildung und Kultur einschließlich deren – in der gesellschaftlichen Hierarchie des 19. Jahrhunderts den Gipfel bildenden – Gattung: die Nationaloper besitzt. Dem entsprach auch der Prager Widerhall der Wiener Tournee. Der Erfolg wurde nicht nur als ein künstlerischer Triumph des Ensembles des Prager Nationaltheaters mit dem tschechischen Repertoire,

¹ This article was written as a part of the research project MSM 0021620827 “The Czech Lands in the Midst of Europe in the Past and Today” at the Faculty of Arts, Charles University, Prague.

sondern direkt als ein politischer Sieg bezeichnet.² „Die Künstler und Kunstfreunde der beiden Lager [d.h. Prag und Wien] reichten sich die Hände über den Köpfen der politischen Kämpfer.“, so wurde der Wiener Erfolg von dem Ästhetiker und Smetana-Exegeten Otakar Hostinský in dessen Festrede auf einem in Prag zur Feier des Siegs der tschechischen Musik in Wien veranstalteten Bankett gedeutet.³ Der erwähnte Erfolg wurde auch sogleich als ein politisches Argument verwendet, und zwar auf dem Boden des Reichsrats in Wien. Während der generellen Debatte am 18. November 1892 in der Rede des damaligen Abgeordneten (und späteren ersten Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik) Tomáš Masaryk in Sachen des Protestes der Tschechen gegen die Errichtung des Kreisgerichtssitzes in Teplice nad Metují (Wekelsdorf) mit ausschließlich deutscher Amtssprache, welche die dortige tschechische Bevölkerung zugunsten der Deutschböhmen außer Acht ließ, wurde die Existenz der tschechischen Oper zum signifikanten Beweismittel. Masaryk belegte die Selbständigkeit und den Beitrag der tschechischen Nation im gesamteuropäischen Kontext eben durch die Entfaltung der tschechischen Musikkultur, die zu eigener Nationaloper gelangte, wohingegen die Deutschböhmen ihm zufolge unter die Botmäßigkeit der reichsdeutschen Kulturaktivität gerieten und zu einer ähnlichen selbständigen Leistung unfähig wären.⁴ Die Nationaloper wurde für eines der wichtigsten Attribute jeder modernen Nation gehalten und deshalb kann die ihr seit den Anfängen der Bildung der neuzeitlichen tschechischen Nation beigemessene politische Bedeutung keineswegs erstaunen. Und aus diesem Grunde konzentrierte sich auch die Suche nach der Nationalmusik und den Mitteln zum Erreichen des nationalen Charakters vor allem auf die Oper.

Die ersten tschechischen Konzeptionen wurden in diesem Sinne unter dem Blickwinkel der Beziehung der tschechischen Kultur zu der deutschen aufgefaßt. Die neu sich bildende, hauptsächlich von der deutschen sich emanzipierende tschechische Nationalkultur schöpfte ihr Selbstbewußtsein nicht nur aus der Begründung gleicher Vorzüge und Fähigkeiten, sondern auch aus der Unabhängigkeit und der Unterschiedlichkeit von der deutschen Kultur. Andererseits legt das üppige Leben der italienischen Oper im Prag des 18. Jahrhunderts (die Spielzeit 1806/07 war die letzte in der langen Tradition der ununterbrochenen Tätigkeit der italienischen Operngesellschaften in Prag) und die immer aktualisierte Anwesenheit des italienischen Repertoires in der folgenden Zeit

² Unmittelbar nach der Rückkehr sammelte und kommentierte der Direktor des Nationaltheaters František Adolf Šubert die Wiener Kritiken, und das in einer tschechischen sowie deutschen Version. (František Adolf Šubert, *České Národní divadlo na první mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve Vídni r. 1892*, Praha, Družstvo Národního divadla, 1892; Ders., *Das böhmische Nationaltheater in der Ersten Internationalen Musik- und Theaterausstellung zu Wien 1892*, Prag, Nationaltheater-Consortium, 1892.) In den Kontext weiterer Aufführungen der *Verkauften Braut* in Wien in den 1890er Jahren stellen die erste Bekanntschaft des Wiener Publikums mit dieser Oper: Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer, *Vier Dutzend rothe Strümpfe... Zur Rezeptionsgeschichte der Verkauften Braut von Bedřich Smetana in Wien am Ende des 19. Jahrhunderts*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004, besonders S. 54–63.

³ Vgl. Anonym, *Slavnostní banket na oslavu vítězství české hudby ve Vídni, Dalibor 14* (1892), S. 250–251 (zitiert in Übersetzung).

⁴ Vgl. Jaroslav Opat, *Filozof a politik T. G. Masaryk 1882–1893*, Praha, Melantrich, ²1990, S. 371.

nahe,⁵ daß die nach Selbständigkeit strebende tschechische Kultur sich auch mit der italienischen Kultur auseinanderzusetzen hatte, die sich eben auf das mächtige Prestige der italienischen Oper stützte.

Das ist bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts – im sogenannten philologischen Zeitabschnitt der tschechischen nationalen Wiedergeburt⁶ – offenkundig, wo die Kultur vorwiegend als ein Ergebnis der tschechischen sprachlichen Aktivität angesehen wurde. In dieser Etappe der Konzentrierung auf die Sprache wurde die Eigenart der tschechischen Sprache im Gegensatz zur deutschen bewertet, und es wird hervorgehoben, daß jene durch Sangbarkeit und Wohllaut diese übertreffe. Von da entspringt auch der außerordentliche Nachdruck, den das tschechische Theater auf das Durchsetzen der tschechischen Sprache als Opernsprache legte, denn hier konnte sie – im Einklang mit dem damaligen Mythos der von der Natur herkommenden tschechischen Gesangsfreudigkeit als ein wichtiger Zug in der Charakterologie der Nation – ihre apostrophierten Vorteile am besten zur Geltung bringen, sich in der Gesellschaft gegen die deutsche Sprache behaupten und in alle Kreise verbreiten. „Durch die Opern und den Gesang überhaupt, meine ich, wird es uns am besten gelingen, unsere Muttersprache in den höheren Schichten beliebt zu machen: sicher auch die Deutschen selbst empfinden die Überlegenheit des tschechischen Gesangs über dem deutschen“, drückte sich im Jahre 1824 der Historiker František Palacký aus.⁷ Und gerade im Moment der Hervorhebung der klanglichen Eigenschaften taucht der Bedarf auf, die tschechische Sprache angesichts der vor dem Hintergrund der italienischen Oper gebildeten Vorstellung von dem Italienischen als eine wohlklingende Sprache zu definieren. Deshalb wurde auch jede neue Aufführung einer Oper in tschechischer Übersetzung nicht nur als Beweis der Emanzipation der tschechischen Kultur von der deutschen begrüßt, sondern auch als Bestätigung gleicher Vorteile, die das Tschechische als Opernsprache im Vergleich mit dem Italienischen besitze. In diesem Sinne typisch schreibt der Berichterstatter der Zeitschrift *Čechoslav* im Jahre 1825 nach der Erstaufführung von Rossinis *Il barbiere di Siviglia* in der tschechischen Übersetzung: „Der Geist Mozarts selbst würde sicher unsere Sprache, in der sich seine göttlichen Gedanken so eng und wohllautend mit der Sprache [...] vereinigen, preisen und wenigstens mit der italienischen in eine Reihe der zum Gesang geeigneten Sprachen stellen.“⁸ Ähnliche programmatische Wünsche erscheinen auch in einer Übersicht der tschechischen Vorstellungen in der *Wiener Theaterzeitung* vom Januar 1826, wo man eine Behauptung finden kann, die Deutschen selbst würden jetzt lieber die tschechische als die deutsche Oper hören und gebürtige Italiener würden sogar vermuten, im

⁵ Marta Ottlová und Milan Pospíšil, *L'opera italiana e l'opera nazionale ceca*, *Biblioteca teatrale. Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo. Nuova serie* (1991), Nr. 22–23, S. 17–51.

⁶ Vladimír Macura, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha, Československý spisovatel, 1983, S. 47–68.

⁷ Aus dem Brief von František Palacký an Jan Kollár vom 22. Januar 1824. Zitiert in Übersetzung nach *Františka Palackého korespondence a zápisky. II. Korespondence z let 1812–1826*, hrsg. von Vojtěch Jaromír Nováček, Praha, Česká akademie císaře Františka Josefa, 1902, S. 164.

⁸ Anonym, *Čechoslav* (1825), Nr. 7, 12. 2., S. 56 (zitiert in Übersetzung).

Tschechischen ihre Muttersprache wahrzunehmen.⁹ Der Wetteifer des Tschechischen und des Italienischen in der Sangbarkeit und Musikalität nahm manchmal unkritische Gestalt an, wie man z. B. einem anekdotischen Streit des Italieners und des Tschechen in der Zeitschrift *Čechoslav* entnehmen kann, in dem der Tscheche auf das Argument des Italieners, in Italien sei die Musik in Blütezeit, mit den Worten erwidert: „Und in Böhmen [...] ist sie schon reif geworden.“¹⁰ allerdings im krassen Widerspruch zur Realität des Nichtexistierens des ursprünglichen tschechischen Opernschaffens. In diesem Zeitabschnitt der sogenannten philologischen Phase der tschechischen nationalen Wiedergeburt, in der man nach der Schaffung einer vollständigen sprachlich tschechischen Kultur in allen grundlegenden Bereichen der europäischen Kultur strebte, wurde diese Forderung durch die Tatsache der Tschechisierung des europäischen Repertoires mit Hilfe der Übersetzung des Librettos, durch die Faktizität des tönenden tschechischen Gesangs erfüllt.

In die Zeit der Artikulation dieser Vorstellungen fallen auch Anfänge der Bestrebungen, in Prag einen kontinuierlichen tschechischen Opernbetrieb einzuführen, als im Dezember 1823 von den Laienkräften *Die Schweizerfamilie* von Joseph Weigl (unter dem Titel *Rodina švejcarská*) einstudiert wurde. Neben der sich entfaltenden Tradition der deutschen Opernvorstellungen im Prager Ständischen Theater¹¹ beginnt – vorwiegend eben in diesem Opernhaus – auch die tschechische Tradition zu erwachen, anfangs mit unregelmäßiger Frequenz der Vorstellungen bis zur Eröffnung der ersten ständigen tschechischen professionellen Bühne in Prag – des sogenannten Interimstheaters – im Herbst 1862.¹² Der tschechische Opernbetrieb wuchs allerdings sehr langsam, und zwar hauptsächlich infolge des kleinen Interesses des Publikums der geringen tschechischen Theatergemeinde. Erst die verwandelte Struktur der tschechischen Bevölkerung mit einer ausreichend breiten Schicht der ökonomisch emanzipierten tschechischen Bourgeoisie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war imstande, ein genug zahlreiches Publikum zu gewährleisten und dadurch eine der grundlegenden Bedingungen des erfolgreichen Funktionierens der tschechischen Oper zu erfüllen.

Nach den ersten Versuchen einer ursprünglichen tschechischen Oper auf tschechischen Text, von denen nur der erste – *Dráteník* (Der Drahtbinder, Uraufführung 1826) von František Škroup auf die Worte von Josef Krasoslav Chmelenský, Erfolg erzielt hatte, gab es keinen stimulierenden gesellschaftlichen Druck, der die Entfaltung der tschechischen Produktion unterstützt hätte. Die Geschmacksorientierung der ersten

⁹ Nach Jan Vondráček, *Dějiny českého divadla. Doba předbřeznová 1824–1846*, Praha, Orbis, 1957, S. 22 und 28.

¹⁰ Anonym, *Čechoslav* (1824), Nr. 1, 3. 1., S. 7 (zitiert in Übersetzung).

¹¹ Seit den 1780 Jahren. Vgl. Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Zweiter Theil*, Prag, A. Haase, 1885; Miroslav Kačer, *Počátky českého měšťanského divadla (1785–1812)*, [Teile über die tschechische Oper von Adolf Scherl], *Dějiny českého divadla II. Národní obrození*, hrsg. von František Černý, Praha, Academia, 1969, S. 11–97, hier S. 20.

¹² Ein Verzeichnis der tschechischen Vorstellungen vor der Eröffnung der ständigen tschechischen Opernbühne in Prag siehe in Miloslav Laiške, *Pražská dramaturgie. Česká divadelní představení do otevření Prozatímního divadla*, I–II, Praha, Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1974.

tschechischen Zuschauer, die das quantitative Hinterland der sich bildenden tschechischen Theatergemeinde repräsentierten und die vor allem der ursprünglich ländlichen – nunmehr in den Prager Herrschaftshäusern dienenden – Bevölkerung, den kleinen Kaufleuten und Handwerkern entstammten, beeinflusste die Gestalt der tschechischen Opervorstellungen in Richtung der Quodlibets aus Opernarien, Liedern und Tänzen. Es war daher kein Zufall, daß der bereits erwähnte erfolgreiche *Dráteník* gattungsmäßig zur komischen Oper mit gesprochenen Dialogen gehörte. In einer theoretischen Abhandlung über die tschechische Nationaloper im Rahmen der künftigen slawischen Oper wird nicht zufällig betont, daß deren Text sich den heiligsten nationalen Interessen, keineswegs der „Spitzbüberei“ widmen müsse. Die Musik habe jedoch gleichzeitig imstande zu sein, die Nation anzusprechen und hinter der Forderung der wichtigen Aufgabe, welche die aktiven Chöre zu spielen haben, ist als der gattungsmäßige Hintergrund die Grand opéra zu erkennen.¹³

Einen großen Antrieb in Sachen der Nationaloper bedeutete die Eröffnung des Prager Interimstheaters 1862, das als die erste ständige tschechische Bühne nach gewisser Anlaufzeit mit regelmäßigem Opernbetrieb rechnete. Es war ja notwendig außer der Bildung des Opernensembles selbst für das Theater einen ausreichenden Vorrat an tschechischem Repertoire zu besorgen. Auf der neuen Welle des Aufschwungs des tschechischen Patriotismus, der den fruchtbaren Boden nach dem öffentlichen Auftritt des Kaisers Franz Josef I. 1860 fand, in dem der Kaiser auf den Neoabsolutismus verzichtet und den Prozeß der Bildung der neuzeitlichen bürgerlichen Gesellschaft auf der Grundlage der konstitutionellen Monarchie eröffnet hatte, konnte sich der Aufbau des Repertoires nicht mehr auf der Basis der Übersetzungen behaupten (wenn es auch bezüglich vorigen Zeit an Übersetzungen mangelte und sie mußten sehr hastig angefertigt werden). Um so empfindsamer zeigte sich das Fehlen von ursprünglichem tschechischem Operschaffen, das nicht nur qualitativ, sondern überhaupt zahlenmäßig in der Lage wäre, den Anforderungen des neuen Opernhauses entgegenzukommen.

Die Entstehung der neuen tschechischen Opern sollte zweifelsohne auch ein Wettbewerb um den Preis von 600 Gulden antreiben, den der Graf Jan Harrach vor der Eröffnung des tschechischen Theaters im Februar 1861 ausgeschrieben hat.¹⁴ In den Forderungen dieser gesellschaftlichen Bestellung findet man in Kürze die Sehweise der 1860er Jahre, wonach das Mittel zum Erreichen der nationalen Eigenart der Oper vor allem deren Stoff sein sollte. Für die ernste Oper wird als Bedingung „eine historische Handlung aus der Geschichte der böhmischen Krone“, für die komische Oper „Handlung aus dem nationalen tschechoslawischen Leben in Böhmen, Mähren oder Schlesien“¹⁵ gestellt. Diese Ansichten konnten optimalen Rückhalt im aktuellen Gefüge der Operngattungen finden, in der ein „volkstümlicher“ Stoff in der Tradition der romantischen Oper und in bestimmten Typen der komischen Oper lebte, während einem historischen Sujet die Grand opéra

¹³ Chiffre –k., *Slovo o moderní zpěvohře*, *Cecilie* 2 (1848), S. 25–26 und 29–30, hier S. 30.

¹⁴ Vgl. *Výpsání cen za nejlepší opery a náležitě k nim texty* von 10. 2. 1861. Veröffentlicht separat und auch als Anzeige in etlichen Blättern. Faksimile in *Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865*, hrsg. von Václav Hanno Jarka, Praha, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, 1948, zwischen S. 319 und 320.

¹⁵ Ebd.

entgegenkam. Wenn man weiter liest, daß in der historischen Oper den Komponisten zur Erwägung gegeben wird, „die altertümlichen Choräle als Themen“ in den Chören zu verwenden, daß in der komischen Oper „der Widerhall der nationalen Weisen“ erwartet wird und empfohlen, „daß vielleicht auch die nationalen Tänze vorteilhaft gebraucht werden könnten“,¹⁶ zeigt sich noch anschaulicher die Quelle dieser Bedingungen: es ist die Ästhetik der „couleur locale“ dieser Zeit,¹⁷ die es möglich machte, den Raum, wo sich in der Oper traditionsgemäß Exotismen, Archaismen u. ä. geltend machten, nunmehr durch Stellen mit dem Nationalkolorit auszufüllen.

Gleich im unmittelbar anknüpfenden Zeitabschnitt der Entwicklung der tschechischen Oper kann man an den kritischen Reflexionen die Tendenz ablesen, das zu erfassen und zu bestimmen, was als das Individuelle und Eigenartige die tschechische Nationalmusik charakterisieren würde. Die Bemühung, das Originelle und das nicht Originelle kategorisch festzulegen und voneinander zu unterscheiden und das national Individuelle herauszuhören, zeigte sich auch in der atomisierenden Hörweise. In dieser Reminiszenzenjägeri ging es darum – auf Grund von heute manchmal schwer zu rekonstruierenden Assoziationen – einzelne Abschnitte der Musik mit dem tschechischen, französischen, deutschen – einfach mit irgendeinem konkret bezeichneten Stil beziehungsweise einem erwünschten oder unwillkommenen Vorbild zu identifizieren.

Den kritischen Urteilen kann man Folgendes entnehmen.¹⁸ Das, was für das Tschechische, Nationale gehalten und dem daher besondere Bedeutung beigemessen wurde, hatte keine festen Umrisse. Es war mit den gemeinsamen Merkmalen in der Musikstruktur nicht restlos zu erfassen und die Entscheidung darüber, welche Teile als tschechisch beziehungsweise slawisch zu bezeichnen sind, war zum beträchtlichen Maße von dem Subjekt des Beurteilers abhängig. So konnte es geschehen, daß gleiche Stellen von einigen als epigonenhaft, von anderen wider als typisch tschechisch gehört wurden.

Im Zusammenhang mit dem Mythos der von der Natur herkommenden Sangesfreudigkeit und Musikalität des tschechischen Volkes, der als Beweisgrund das ganze Jahrhundert durch charakteristisch auftrat, wurde als Begleiterscheinung dieses Stereotyps die Sehnsucht der Nation nach einer in übersichtlicher und regelmäßiger syntaktischer Norm der periodischen Struktur gebildeten Melodie proklamiert. Deshalb konnten tschechische Anklänge z. B. in der Musik von Haydn und Mozart,¹⁹ aber auch von Meyerbeer und

¹⁶ Ebda.

¹⁷ Zum Begriff vgl. Heinz Becker (Hrsg.), *Die „Couleur locale“ in der Oper des 19. Jahrhunderts, Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 42, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1976.

¹⁸ Vgl. Marta Ottlová und Milan Pospíšil, *Zur Frage des Tschechischen in der Musik des 19. Jahrhunderts, Music of the Slavonic Nations and its influence upon European musical culture*, Musicological Symposium Brno 9. 10.–13. 10. 1978, hrsg. von Rudolf Pečman, Brno, Česká hudební společnost, 1981, S. 99–104.

¹⁹ Siehe z. B. Zikmund Kolečovský, *Několik slov o českém slohu hudebním, Slavoj* 1 (1862), Nr. 1, S. 4–9, Nr. 2, S. 21–25 („Die Tschechen prägen sich die Melodien Mozarts so mühelos ein und singen sie so leicht einfach deshalb, weil sie darin bekannte ihnen zugängliche und fast einheimische Weisen hören und weil sie in den Kantilenen Mozarts Gesänge begegnen, welche sie an die aus dem Schoß der Nation hervorgegangenen und in die Nationaltracht gehüllten Gesängen erinnern.“, S. 24, zitiert in Übersetzung).

Offenbach gefunden werden.²⁰ Das auf diese Weise charakterisierte nationale Gepräge der Oper schien vermutlich dem Volkslied nahezustehen. Vom Gesichtspunkt der musikalischen Struktur aus werden häufig als national tschechisch solche Stellen bezeichnet, die sich durch kompositorische Simplizität oder sogar Primitivität kennzeichnen. Es entsteht hier ein Widerspruch zwischen der Anforderung an die Neuartigkeit, Originalität und den künstlerischen Wert einerseits, und die Verständlichkeit andererseits, in der sich die Neuartigkeit und Originalität nur durch die Möglichkeit erschöpft, bestimmte Stellen durch das nationale Gefühl zu besetzen.

Außer den Stellen, in denen sich der nationale Charakter auf eine für das Lokalkolorit typische Art (d. h. vor allem Tanz- und Chorszenen) geltend machte, wurden mit den nationalen Gefühlen insbesondere lyrische Partien besetzt. Die die dramatische Entwicklung tragenden Teile konnten den Ansichten der Kritik zufolge an eine fremde „Schablone“ erinnern. Im Hintergrund dieser Erwägungen stand das Modell eines heterogenen und zusammengesetzten Ganzen, welches das Ergebnis einer solchen Auslegung der Nationalität in der Musik war. Giacomo Meyerbeer und Richard Wagner, die in der folgenden Zeit gegeneinander ausgespielt wurden, stellten damals noch eine qualitativ gleichwertige Alternative dar,²¹ ebenso wie Jacques Offenbach mit seiner Operette für die komische Oper nachahmenswert wirkte.²²

Anfang der 1870er Jahre erschien in der Konzeption der Nationaloper eine auffallende Veränderung im Zusammenhang mit einer neuen Welle der in Europa sich verbreitenden Wagner-Polemiken,²³ die sich auch in Prag, und zwar gerade zum Zeitpunkt des intensiven Nachdenkens über die Zukunft der tschechischen Nationaloper, einstellten. Es vollendete sich das erste Dezennium der Existenz des ständigen tschechischen professionellen Operntheaters in Prag, was gemeinsam mit dem Umfang des bereits vorliegenden neuen tschechischen Originalschaffens zu bilanzierenden Betrachtungen aufforderte. Die Vielfalt der Richtungen und des Typenreichtums im tschechischen Operschaffen, Mannigfaltigkeit, die sich auch in den bis dahin aufgeführten drei Werken von Bedřich

²⁰ Vgl. z. B. V. [Franz Ulm], Meyerbeers „Dinorah“, *Bohemia* 33 (1860), 10. 3., Nr. 60 („Eigenthümlich ist der ‚Dinorah‘ das Anlehen an slavische Typen, das wir schon bei Offenbach in seinen Operetten so decidirt ausgeprägt finden. Eine solche Übereinstimmung [...] läßt sich kaum annehmen, wenn nicht die jetzt so leicht gewordene Bekanntschaft mit den slavischen, insbesondere den čechischen Volksmelodien selbe erklären sollte.“). Siehe auch Marta Ottlová, Giacomo Meyerbeer im Böhmen des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte, *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste*, Meyerbeer-Studien 4, hrsg. von Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker und Gunhild Oberzaucher-Schüller, Feldkirchen bei München, Ricordi, Paderborn, University Press, 2002, S. 364–381, hier S. 373–374.

²¹ Vgl. M. Ottlová und M. Pospíšil, op. cit., 1981.

²² Vgl. Marta Ottlová, Offenbach’s Arrival on the Czech Stage, *Le rayonnement de l’opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12–14 mai 1999*, hrsg. von Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon und Marta Ottlová, Praha, KLP – Koniasch Latin Press, 2003, S. 265–275.

²³ Den äußeren Impuls gab hier eine erneuerte Aktualität Wagners, der der Öffentlichkeit die lange erwarteten Premieren seiner neuen Werke geboten (angefangen mit dem *Tristan* 1865) und mit abermaligem literarischem Auftreten (*Das Judentum in der Musik* unter eigenem Namen 1869) neue Diskussionen angeregt hatte.

Smetana geäußert hatte,²⁴ machte die kollektive Entscheidung über den tschechischen Nationalopernstil keineswegs leicht. Smetanas *Prodaná nevěsta* begann zwar von der musikalischen Öffentlichkeit als Nationaloper angeeignet zu werden; als komische Oper aber wurde sie für die Aufgabe, eine die Nationalmusik repräsentierende Oper zu sein, im Hinblick auf die gesellschaftliche Hierarchie der dramatischen Gattungen als nicht würdevoll genug betrachtet. Die damaligen Kontroversen um die ideelle künftige Gestalt der Nationaloper allgemein trugen zur Profilierung und zur Verschärfung der Standpunkte ihrer Teilnehmer bei, die sich gleichzeitig als Anhänger und Widersacher Richard Wagners präsentierten.²⁵

Die auf Wagner gestützte Idee der tschechischen Nationaloper formulierte der Ästhetiker Otakar Hostinský. In der Gründung der tschechischen Oper auf Wagner sah er eine Gelegenheit, fortschrittlich zu sein, modern also, ohne in Eklektizismus oder Epigonentum abzugleiten, sich gegen die herrschende Vorliebe für die italienische Oper zu stellen und gleichzeitig auf die aktuelle Forderung nach einer Nationaloper einzugehen. Hostinský gehörte mit seinen, in der evolutionären Auffassung der Musikgeschichte, begriffen als linearer Fortschritt, verankerten Ausgangspunkten zum Umkreis der sogenannten Neudeutschen Schule, die auf dem Gebiet der Musikgeschichtsschreibung durch Franz Brendel repräsentiert worden war. Richard Wagner stellte auch für Hostinský das höchste, das fortschrittlichste Stadium der Opernentwicklung dar, zu dem die tschechische Oper unvermeidlich, in der Folge des unaufhaltsamen Ganges der Geschichte gelangen müsse. Lassen wir die vollständige historische Analyse seiner Standpunkte beiseite,²⁶ tritt in unserem Kontext in den Vordergrund als Hauptmotiv Hostinskýs Sorge um die Zukunft der tschechischen Oper und die Überlegung, in welcher Weise sie in der Entwicklung der Oper als Gattung, begriffen als Wettstreit zwischen einzelnen Nationen, bestehen kann. Angesichts der bereits vorhandenen „fortschrittlichsten“ Lösung bei Wagner, kann sich die tschechische Oper Hostinský zufolge den überflüssigen Weg der Suche, der nur das Schreiten durch das Stadium vor der Reform bedeuten würde, ersparen, indem sie dem Vorbild Wagners direkt folgt. In der Bildung seiner Vorstellung von der tschechischen Oper nimmt Hostinský auch einen anderen Topos der neudeutschen Ästhetik auf, die Idee der Originalität, die er im tschechischen Musikcharakter sieht. Für Hostinský ist Wagners theoretisches Konzept des Musikdramas entscheidend, und zwar deshalb, weil es, im Unterschied zu Wagners nationaler Kunst, die deutsch ist, insofern eine breitere Gültigkeit besitze, als es Wissenschaft sei, und die habe einen übernationalen, kosmopolitischen Charakter.²⁷ Die künstlerische

²⁴ *Braniboři v Čechách* (Die Brandenburger in Böhmen, 1866) als große historische Oper, die erste Fassung der *Prodaná nevěsta* (Die verkaufte Braut, 1866) als Opéra comique, und die tragische Oper *Dalibor* (1868).

²⁵ Zur Entwicklung des Wagnerverständnisses in Böhmen seit 1850er Jahre und zur ausführlichen Dokumentation folgender Zeilen vgl. Marta Ottlová und Milan Pospíšil, Zu den Motiven des tschechischen Wagnerianismus und Antiwagnerianismus, *Oper heute. Ein Almanach der Musikbühne* 9, hrsg. von Horst Seeger, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986, S. 165–182.

²⁶ Siehe Anm. 25.

²⁷ Otakar Hostinský, Richard Wagner. *Nástin životopisný, Hudební listy* 2 (1871), neun Fortsetzungen zwischen S. 265–368, hier S. 352.

Verwirklichung dieses theoretischen Konzepts allein in den Werken tschechischer Komponisten bedeutet daher keine Nachahmung Wagners. Wagners Theorie bietet Hostinský den Weg an, wie der Oper das originelle, d. h. nationale Gepräge am sichersten zu gewähren. Laut Hostinský ist die Sprache das einzig unanfechtbare Charakteristikum einer Nation.²⁸ Und Wagner interpretiert er in diesem Sinne vor allem als einen Komponisten, der durch den deklamatorischen Stil seiner Vokalpartie nicht nur eine moderne Lösung des Problems der Beziehung zwischen Musik und Sprache, sondern auch eine Gelegenheit für Durchsetzung des Nationalcharakters in der Musik angeboten habe, so daß durch die Beachtung der Wortdeklamation in der Musik, d. h. insbesondere durch die Berücksichtigung der Silbenbetonung und –länge im metro-rhythmischen musikalischen Verlauf, und des Tonfalls der Sprache deren nationale Prägung auf die Musik übertragen werde.²⁹ Den nationalen Charakter können ebenfalls Wagnersche Leitmotive betonen, vor allem dadurch, daß darin der Vorstellung Hostinskýs zufolge auch Melodien im Stil der Volksliedweisen angebracht werden können.³⁰ Hostinskýs Vorstellung, man könne durch die Berücksichtigung „der richtigen Sprachdeklamation“ der Musik das nationale Gepräge geben, begegnete bereits zur Zeit ihrer Formulierung polemischen Äußerungen von Max Konopásek³¹ und auch Leoš Janáček,³² die auf die Tatsache hinwiesen, daß für das Verständnis des Sinnes und auch für die musikalische Erfassung der sprachlichen Mitteilung die außersprachliche Situation, angefangen vom Ausdruck des gesprochenen Wortes, von größerer Bedeutung ist.³³ In der Zuschreibung einer derart wichtigen Aufgabe der Sprache in der Vorstellung von der tschechischen Variante des Musikdramas unterscheidet sich jedoch Hostinský auch von

²⁸ Otakar Hostinský, „Wagnerianismus“ a česká národní opera, *Hudební listy* 1 (1870), in fünf Fortsetzungen, zitiert nach der Fassung der Auswahl seiner Artikel, von ihm im Buch gesammelt; Otakar Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha, Leichter, 1901, S. 146–178, hier S. 163.

²⁹ Seine vorher gesondert veröffentlichten Ansichten von diesem Problem verarbeitet er systematisch in dem Aufsatz Otakar Hostinský, *O české deklamaci hudební*, Praha, Fr. A. Urbánek, 1886 (zuerst erschienen in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Dalibor* 4 (1882), Nr. 1–18), Nachdruck in: *Hostinský, O hudbě*, hrsg. von Miloslav Nedbal, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, S. 261–297.

³⁰ Otakar Hostinský, *Také „některé myšlenky o české opeře“*, *Hudební listy* 3 (1872), sieben Fortsetzungen zwischen S. 261–312, hier S. 302–303.

³¹ Siehe Max Konopásek, *Hudební a nebudební stránky slovanské hudby*, *Hudební listy* 6 (1875), zwanzig Fortsetzungen zwischen S. 127–202, hier S. 174 und 177.

³² Janáček polemisierte gegen Hostinský in der Besprechung der Sammlung slawischer Lieder von Ludvík Kuba, vgl. Leoš Janáček, *Slovanstvo ve svých zpěvech...*, *Hlídky literární* 3 (1886), S. 314–316, und 4 (1867), S. 43–46, zweite Fassung *Hudební listy* 3 (1887), S. 73–78. Diese Fassung nachgedruckt in *Leoš Janáček. O lidové písni a lidové hudbě*, Janáčkův archiv II/1, hrsg. von Jiří Vyslouzil, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, S. 121–131.

³³ Vgl. auch Marta Ottlová und Milan Pospíšil, *Idea slovanské hudby*, „*Slavme slavně slávu Slávov slavných*“. *Sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 24.–26. února 2006*, hrsg. von Zdeněk Hojda, Marta Ottlová und Roman Prahel, Praha, KLP – Koniasch Latin Press, 2006, S. 172–182, hier S. 179–181.

Wagner selbst.³⁴ Die Nationaloper gewinnt erst durch das Anschmiegen der Musik an die Sprache die höchste dramatische Qualität, denn sie müsse laut Hostinský die Oberhand der dichterischen Sprache als des Hauptmittels der dramatischen Äußerung in der Oper respektieren. Hostinský hat Wagners Begründung des Musikdramas nicht übernommen. Für Wagners Ästhetik in ihrem ganzen veränderlichen vielschichtigen Gedankenkomplex ist die Verknüpfung zweier Grundkategorien bestimmend, nämlich der Vergegenwärtigung und der Motivation. Wenn in einem Musikdrama erst der musikalische Ausdruck das Mittel zur Vergegenwärtigung der dichterischen Absicht ist, dann ist auf der anderen Seite die dichterische Absicht ein notwendiges Motiv und die ästhetische Rechtfertigung für die Musik.³⁵ Von den besagten beiden Kategorien akzentuierte Hostinskýs Ästhetik die letztere, allerdings im Sinne der Verbindung der Musik mit dem Wort, die für Hostinský eine Möglichkeit der Bereicherung und der Entfaltung der Ausdrucksfähigkeiten der Musik darstellte.³⁶ Es wird deutlich, daß Hostinskýs Idee des Dramas im Musiktheater in Unterschied zu Wagner³⁷ eher von einer Abart des gesprochenen Dramas ausgeht. Konsequenterweise konnte er dann das nächste Stadium der nachwagnerischen progressiven Entwicklung im Bühnenmelodram sehen.³⁸

Während Hostinský seiner professionellen Orientierung gemäß die Idee der tschechischen Nationaloper mehr oder weniger systematisch formulierte, äußerte sich sein Hauptgegner, der Gesangspädagoge František Pivoda vorwiegend in Kritiken oder in gelegentlichen Polemiken. Obgleich wir bei ihm auch Sentenzen finden, die für europäische Antiwagnerianer kennzeichnend sind (so wird dem unvermeidlichen Gang der Geschichte und des Fortschritts das Argument der Tradition und der Natürlichkeit entgegengehalten), kommen sie insbesondere in der Weise vor, daß er sich dadurch auf Autoritäten wie Eduard Hanslick berufen kann. Für Pivoda war die eigene Hörerfahrung mit Wagners Werk ausschlaggebend. Die Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* war er noch zu akzeptieren bereit, doch sobald er direkt mit Wagners Musik, die ihm unverständlich war,

³⁴ Einige tschechische Polemiken gegen Wagner sind in Wirklichkeit Polemiken gegen Hostinskýs Deutung, und stehen paradoxerweise nicht in Widerspruch zu Wagner.

³⁵ Vgl. Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1971, besonders S. 89f. und 100f.

³⁶ Von der Position der formalen Ästhetik verarbeitete er seinen Standpunkt systematisch in der Schrift: Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1877.

³⁷ Vgl. dazu Wagners Begriff „das tönende Schweigen“ und seine Deutung in Carl Dahlhaus, Über das „kontemplative Ensemble“, *Opernstudien Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Klaus Hortschansky, Tutzing, Verlag Hans Schneider, 1975, S. 189–195, besonders S. 195.

³⁸ „jene Richtung [...] zum Melodram [...] erscheint uns [...] als ein direktes Weitergehen auf dem Wege von der Stilisierung des virtuosen Gesanges über ausdrucksstärkere Melodie und richtige musikalische Deklamation bis zur vollständigen, ungestörten Geltung des schlicht gesprochenen Wortes hin. Diese Entwicklung bedeutet daher ein konsequentes Fortschreiten von der Vorherrschaft der absoluten Musik in der vorglückischen Oper zur Vorherrschaft der Dichtung in der modernen musikdramatischen Kunst.“, so charakterisierte Hostinský die Trilogie von Bühnenmelodramen *Hippodamie* (1889–1891) seines Freundes Zdeněk Fibich, die man als ein spezifisches Beispiel der tschechischen Wagner-Rezeption deuten kann (vgl. Otakar Hostinský, *Vzpomínky na Fibicha*, Praha, Mojmir Urbánek, 1909, S. 161, zitiert in Übersetzung).

konfrontiert wurde, stellte er sich zwangsläufig die Frage nach der Richtigkeit der Wagnerschen Theorien, wenn sie zu einer solchen Konsequenz für den Hörer führen.³⁹ Und daraus folgte für ihn, daß sowohl Wagners Beispiel als auch seine Interpretation durch Hostinský in der Nationaloper die gleiche Unverständlichkeit heraufbeschwören würden. Pivoda, jene entscheidende Schicht der tschechischen Musiköffentlichkeit repräsentierend, die auch Trägerin des Zeitgeschmacks war, ist bestrebt, seinem Geschmacksurteil durch nationale Argumentation den Anschein von Objektivität zu geben. Er beruft sich auf die in ihrer angeblich von Natur aus gegebenen Einfachheit und Melodizität sich manifestierende Musikalität als besonders kennzeichnende Bestandteile der Charakterologie des tschechischen Volkes, also auf den bekannten Stereotyp aus dem sogenannten philologischen Stadium der tschechischen Nationalwiedergeburt. Alles, was sich dieser Vorstellung widersetzt, wird von ihm als ein fremdartiger Einfluß des selbstverständlich mit Wagner als dem Muster aller Unverständlichkeit gleichgesetzten deutschen Geistes abgelehnt.⁴⁰

Obwohl die tschechischen Antiwagnerianer und Pivoda in der tschechischen Musikwissenschaft, die auf die Dauer von der Fortschrittsidee beeinflusst worden ist, vereinfacht als Vertreter einer Vorstellung von der durch Nachahmung von Volksliedern geschaffenen Nationaloper charakterisiert werden, zeigt sich, daß der Hintergrund und die Motivierung ihrer Vorstellungen komplizierter war. Gegenüber der Idee des tschechischen Musikdramas von Otakar Hostinský steht bei Pivoda das Ideal der Oper, in welcher der Ausdruck des von der menschlichen Stimme gesungenen Tones der Hauptfaktor des dramatischen Geschehens ist, ideal repräsentiert durch die italienische bel-canto-Oper. Und insbesondere in Wagners Orchester sahen die Antiwagnerianer die Bedrohung der dominanten Aufgabe des Gesangs in der Oper, und somit ihres Wesens schlechthin. Darüber hinaus hat das in manchen Kritiken geäußerte Verlangen nach liedhaftem Charakter noch einen weiteren Hintergrund. Der Ruf nach liedhafter Einfachheit und Vorwürfe gegen Wagners unzugängliche Schwierigkeiten, unübersichtliche Form, die Notwendigkeit der rationalen Hörweise mit Hilfe von Motivtabellen, die Wahrnehmungskapazität übersteigende Kompliziertheit usw., das alles drückt hier ein Gefühl von verlorener Orientierung in Wagners Musik aus, ein deutlich spürbares Schwinden jenes abstrahierbaren stützenden Fundaments, auf welches bis dahin ein beträchtlicher Teil der Kunstmusik reduzierbar gewesen ist, zumal die Gebrauchsmusik fast ausschließlich von ihm gelebt hat. Das alles bedeutet den Verlust jener übersichtlichen, durch den quadratischen Bau oder eine klare harmonische Gliederung gegebenen syntaktischen Norm, welche den Schein des Vertrauten und Einfachen erweckt, was in der italienischen Oper, die den Hintergrund für die Einwände gibt, insbesondere das begleitende Orchester vermittelte. Mit jenem Verlust der Stützen des musikalischen Hörens hängen die Anfänge der Ablehnung der zeitgenössischen Werke beim Publikum zusammen, welche sich in Prag ebenso einstellt wie in ganz Europa.

Die Akteure der Wagner-Polemiken rechtfertigten ihre Ansichten durch die Sorge um die tschechische Nationaloper. Diese Sorge war auch eines der entscheidenden Mo-

³⁹ Vgl. František Pivoda, *O hudbě Wagnerově*, Praha, J. Otto, 1881, S. 35.

⁴⁰ Vgl. z. B. František Pivoda, *Některé myšlenky o české opeře, jejím utvoření, rozkvětu, zachování a působení*, *Osvěta* 2 (1872), S. 135–140.

mente für das Streben Bedřich Smetanas, dessen Werk in diesen Polemiken die Rolle eines wichtigen Arguments spielte, sei es im positiven wie negativen Sinne. Hauptsächlich Otakar Hostinskýs Deutungen von Smetana als Schöpfer, der einen erfolgreichen, aber leider unvollendeten Weg zur tschechischen Variante des Wagnerschen Musikdramas beschritt, begannen bereits zu Lebzeiten des Komponisten die Darstellung des Weges und der Entwicklung der tschechischen Nationaloper und deren „Gründers“ einseitig zu prägen und sind nachher für die tschechische Musikwissenschaft weit mehr als die vielfältige historische Wirklichkeit selbst zum Ausgangspunkt der Interpretationen geworden. Als Smetana nach seiner Rückkehr von seinem sechsjährigen Wirken im schwedischen Gothenburg 1861 ins tschechische nationale Leben eintrat, fing er an, mit seinem Werk die tschechische Nationaloper bewußt zu schaffen. Er hatte dabei im Sinn das Ganze einer so gearteten tschechischen Kultur einschließlich einer Oper, die nicht nur national spezifisch wäre, sondern zugleich die wesentlichen und hervorstechenden Äußerungen der fremdvölkischen europäischen Kulturen integriert. Angesichts des Nicht-vorhandenseins der vorherigen kontinuierlichen tschechischen Operntradition strebte er danach, durch die Vielfalt seiner Opern die meisten aktuellen Typen und Lösungen anzubieten, damit die tschechische Oper in ihrer Mannigfaltigkeit und Komplexität den gesamteuropäischen Traditionen gleichkäme. Sein bewußtes Streben wird nicht nur durch sein Werk, sondern auch durch seine überlieferten Aussagen⁴¹ und unverwirklichten Opernpläne belegt. Diese in der universalistischen und von der Generation der sogenannten philologischen Phase der tschechischen nationalen Wiedergeburt entworfenen Konzeption der vollständigen sprachlich tschechischen Kultur verankerte Absicht war für ihn lebenslang bestimmend. In ihrem Wesen selbst war sie freilich mit der Vorstellung von einer einseitigen, auf Wagner aufgebauten Entwicklung, wie sie Otakar Hostinský forderte, prinzipiell unvereinbar.⁴²

Gegen das Ende der 1870er Jahre begann die entscheidende Schicht der tschechischen musikalischen Öffentlichkeit den individuellen kompositorischen Stil Smetanas als den die tschechische Nationalmusik repräsentierenden Stil und die Verwirklichung der Idee der tschechischen Nationaloper aufzunehmen, deren veränderlichen Gehalt wir haben versucht zu skizzieren.

⁴¹ Z. B. Smetanas Briefe an Jan Ludevít Procházka von 21. 2. 1882 und an Adolf Čech von 4. 12. 1882. Die Autographen der mehrmals in der Literatur auszugsweise zitierten Briefe in Bedřich-Smetana-Museum in Prag.

⁴² Vgl. Marta Ottlová, Richard Wagner a Bedřich Smetana. Malá úvaha na staré téma, *Richard Wagner a česká kultura*, Knihovna opery Národního divadla 7, hrsg. von Pavel Petránek, Praha, Národní divadlo, 2005, S. 221–238.

K OZADJU ZGODOVINE RECEPCIJE ČEŠKE NACIONALNE OPERE

Povzetek

Nacionalna opera je postala pomemben atribut modernega naroda. V prvem obdobju češkega nacionalnega preporoda so se na področju opere s prevajanjem libretov, s »čéščenjem« evropskega repertoarja in s stvarnostjo češkega petja izpolnila prizadevanja po ponovni vzpostavitvi popolne češke jezikovne kulture. Ustanovitev prvega stalnega češkega opernega gledališča v Pragi je omogočila šele spremenjena socialna struktura, ki je številčno obogatila občinstvo z ekonomsko osamosvojenim češkim meščanstvom. Odprtje t. i. »začasnega gledališča« je spodbujalo kontinuirano izročilo ustvarjanja češke opere. Poroštvo za nacionalni pečat češke opere sta bili na začetku snov in uporaba estetike »couleur locale«. Ustvarjalci so nacionalno glasbeno posebnost iskali v soglasju z mitom o naravnem veselju Čehov do petja v preprostih pesemskih oblikah. O prihodnji podobi nacionalne opere so se v sedemdesetih letih 19. stoletja začele polemike med Wagnerjevimi zagovorniki in nasprotniki. Estetik Otakar Hostinský je poudaril, da je za razvoj češke nacionalne opere nujno potrebno prevzeti wagnerjanski teoretični koncept glasbene drame. Nacionalni pečat naj bi v glasbo prešel s pomočjo »prave« glasbene deklamacije češkega govora na način »govorjenega petja«. Vodilni češki nasprotnik Wagnerja in pevski pedagog František Pivoda je odklanjal Wagnerja kot zgled za češko nacionalno opero, ker naj bi skladatelj lepo petje, glavnega nosilca dramatičnega izraza v operi, podredil njemu nerazumljivemu in formalno nepreglednemu deležu orkestra. Hostinský je Bedřicha Smetano od vsega začetka enostransko označil kot ustvarjalca češke variante Wagnerjeve glasbene drame, čeprav je Smetana skušal v svoji ustvarjalnosti združiti kar največ značilnih opernih zgledov in s tem dati delom evropsko primerljivo raznolikost. Od sedemdesetih let 19. stoletja je češka javnost začela sprejemati Smetanin individualni slog kot uresničitev ideje o češki nacionalni operi.

BETWEEN UTILITARIAN AND AUTONOMOUS: POLISH OPERA IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

GRZEGORZ ZIEZIULA
Polska Akademia Nauk, Warszawa

Izveček: *Varšavska premiera Moniuszkove opere Halka (1858) je odprla pot do bolj ambicioznih opernih del na Poljskem. Opere, ki so bile napisane proti koncu stoletja, med njimi Livia Quintilla Zygmunta Noskowskega in Philaenis Romana Statkowskega, so bile premišljen izraz umetniške avtonomije. Pripravile so osnovo za operno ustvarjalnost generacije Karola Szymanowskega.*

Ključne besede: *zgodovina opera, Poljska, 19. stoletje, Stanisław Moniuszko, Zygmunt Noskowski, Roman Statkowski, Karol Szymanowski*

Abstract: *The Warsaw premiere of Moniuszko's Halka (1858) opened the way to more ambitious operatic works in Poland. Operas written towards the end of the century, among them Livia Quintilla by Zygmunt Noskowski and Philaenis Romana Statkowski, were deliberate statements of artistic autonomy. They prepared the ground for the operatic compositions of the generation of Karol Szymanowski.*

Keywords: *history of opera, Poland, 19th century, Stanisław Moniuszko, Zygmunt Noskowski, Roman Statkowski, Karol Szymanowski*

Textbooks on music history tend to represent the composer Stanisław Moniuszko (1819–1872) as the creator of Polish national opera. In reality, his personal attitude to the role of the bard, composing “to uplift people’s hearts”, was somewhat ambivalent. In spite of his sincere patriotic commitment, he was aware that the public for which he wrote did not have a refined taste or sophisticated aesthetic needs. A caustic remark from one of his letters conveys some of his feelings: “[...] Meyerbeer works for the Parisian theatre, I for local consumption – and that, as anyone would admit, is not a place where you can spread your wings.”¹ Leaving aside the question of the scope of Moniuszko’s talent, this statement makes us aware of the distance between his artistic aspirations and the actual possibilities presented by the local “opera market”. A Polish composer working in that “marketplace” had to take into account not just the difficulties of an institutional nature, resulting from hostile cultural policies of the states that had partitioned Poland and which controlled theatres. A pressure of a different kind was created by the public and the ethnocentric attitude of a section of the press critics. These opted, on the one hand, for the

¹ Letter to Józef Sikorski, Vilnius, 23 December 1850 (Stanisław Moniuszko, *Listy zebrane*, ed. Witold Rudziński and Magdalena Stokowska, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1969, p. 161.

“native” kind of opera, firmly rooted in the local cultural code, and on the other, for productions adapted to the level of the average member of the audience, where didacticism and tendentiousness were the expected ingredients. Moniuszko’s dilemma provides an example of the particular kind of tension apparent in the work of nineteenth-century opera composers active in the peripheries of European musical centres. This conflict arose against the background of, on the one hand, pressure for art to be utilitarian, exerted by growing local nationalisms, and calls for egalitarianism and social progress, and, on the other hand, the composers’ need for personal artistic autonomy.

Paraphrasing a remark by Carl Dahlhaus about instrumental music, one might say that, in the case of operatic composition, similarly, pure functionality would be an extreme case. There were many intermediate gradations between composing operas as tools subordinated to extra-aesthetic aims serving political, social or moral interests, and composing operas serving the principle of strict autonomy.² In any case, such a paraphrase might be straining the idea too far – it would be difficult to demonstrate that full autonomy in nineteenth-century opera composition was achievable at all. At that time, the very process of creating an opera was calculated towards the moment of public presentation, and thus any composer (unless he was Richard Wagner) had to leave, in his work, a margin for compromise with the public. For this reason, when talking about particular operas, it is safer to consider the degree of intensity of functional and autonomous features – and this would be the result of a whole network of different factors. Among them, one should mention the educational level, intellectual horizons and innate talent of the composer and of the librettist who collaborated with him. The time and place of composition were also not insignificant, being linked to questions of local operatic traditions, conventions, genres and forms popular in a given region at a given time, as well as to political reality, and how it translated into the cultural policy prevalent at that moment. In this context, the purpose of the work was of significance, since its quality was affected by such factors as the rank and prestige of the location of the premiere, the degree of professionalism of the performers and the sophistication and theatrical experience of the audience.

Throughout the course of history, utilitarian and autonomous features were undoubtedly not distributed uniformly in the creative output of Central European opera composers (active in such countries as Poland, the Czech lands, Slovakia, Hungary and Slovenia). At the source of the local, “peripheral” operatic tradition that began in Poland towards the end of the eighteenth century we find all kinds of comic operas, works of little distinction that in many cases were simply stage plays (most often comedies) with musical interludes aimed at the general public. Their utilitarian character is confirmed by the didacticism of their content, introduced in the spirit of the Enlightenment, and by hidden elements of political and social propaganda.³ However, the historical importance of musical comedy, vaudeville and comic opera undoubtedly decreased in the nineteenth century. Although

² Carl Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, transl. by Antoni Buchner, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988, p. 445.

³ Alina Żórawska-Witkowska, *Historia w operze czyli postacie władców w operach “Jadwiga królowa Polska Karola Kurpińskiego oraz “Król Łokietek” Józefa Elsnera*, *Muzyka* 50 (2005), 3, pp. 57–88.

in Poland this genre, represented by works of less than the highest quality, continued to dominate the musical repertory in statistical terms,⁴ significant progress towards the qualitative development of native opera began to be generally associated with works carrying more serious aspirations. During the period of mature Romanticism, cultivated members of the local opera audience keenly awaited the first Polish “opera seria” with recitatives that would demonstrate a high, European standard of dramatic music. Postulates urging opera composers to search for deeper artistic merits (and thus conscious concern over autonomous values) were being voiced as early as the first half of the century in connection with the activities of Józef Elsner (1769–1854) and Karol Kurpiński (1785–1857). While in their own operatic output these two men did not shun compositions produced for particular occasions,⁵ through their work as pedagogues and publicists they contributed much towards raising the aesthetic awareness of the local community of composers and towards a gradual shift of emphasis in compositional work from *métier* towards *art*.⁶ However, at the beginning of the 1830s, after the failure of the November uprising, when many Polish institutions were closed down, establishments catering for artistic education, such as the conservatory founded by Elsner, suffered the same fate.

The political situation in nineteenth-century Poland that resulted from the loss of statehood towards the end of the eighteenth century meant that artistic freedom of expression was subject to additional limitations. The “political correctness” of artists was constantly being monitored by the official censorship – most stringently under Russian and Prussian rule, less so in the area under Austrian domination. On the other hand, the Polish intelligentsia of that time was always ready to harness art to social and political causes in a struggle to uphold the threatened national identity and to advance demands for social reform.⁷ Despite this, the process of raising the artistic level of native opera, initially slow, began to gather strength towards the end of the 1850s. The turning point, as is well known, was the premiere in Warsaw of Moniuszko’s *Halka* (1858). After this, Polish opera theatres begin with increasing frequency to stage more ambitious native productions in the shape of “grand operas” with “serious” content, representing a higher level of dramatic music. In fact, nineteenth-century opera composers themselves assigned artistic value to particular works strictly in accordance with the established hierarchy of operatic genres. It is no accident that, in another passage from Moniuszko’s letter of 1850 quoted earlier, the composer ranks his operetta *Loteria* (The Lottery, 1841)⁸ among the “lower”

⁴ E.g., the works by the prolific, third-rate composer Józef Damse (1789–1852).

⁵ Cf. Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, Vol. 1, Part 2, Kraków, Księgarnia Stefana Kamińskiego, 1951, pp. 139–143. See also: Alina Żorawska-Witkowska, op. cit.

⁶ Andrzej Chodkowski, *Tradycja i postęp w twórczości warszawskiego środowiska kompozytorskiego*, *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, ed. Andrzej Spóz, Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe 1980, pp. 183–192.

⁷ Józef Sikorski, *Muzykalność i obywatelstwo*, *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, ed. Stefan Jarociński, Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1955, pp. 105–109.

⁸ A date accompanying each title (or a translation of a title) of an operatic work indicates the year of its premiere.

kind of compositions, while he regards the “tragic” *Halka* as the true visiting card of his talent. He subsequently completed only one further – as he described it – “opera seria”, *Paria* (The Pariah, 1869), while his other plans in this area never materialized.⁹ Whatever the objective value of these two scores, from Moniuszko’s subjective point of view, *Halka* and *Paria* were the only works among his quite prolific output fully to satisfy his artistic ambitions.¹⁰ Nevertheless, his operatic heritage is dominated by works more easily digestible by the native audience – popular operettas and comic operas, which reached their peak in the four-act opera *Straszny dwór* (The Haunted Manor, 1865). It is easier to understand this situation if one takes into account the fact that, intellectually, Moniuszko belonged to the first half of the century. He absorbed and continued a particular tradition of musical theatre, which, from a European point of view, might appear anachronistic (for Moniuszko, the inimitable model was Daniel Auber, a composer whose attitude to artistic autonomy undoubtedly lay at the opposite pole to that espoused by Hector Berlioz and Richard Wagner). It was also quite late in life – as a man of forty – that he obtained unhindered access to the professional opera theatre. While working in the provinces during his early life, he adapted to the conditions that existed there, responding to the demand for lightweight operas and meeting the expectations of the wide circle of less sophisticated opera-goers. He never really succeeded in shaking off this “provincialism”. His output – as Zofia Lissa put it some years ago – corresponded fully to the “backwater categories of musical imagination of Polish society”.¹¹ Thus, in Moniuszko’s case, utilitarianism seems still to be the crucial category: he regarded his everyday work as a craft, and he became an artist only from time to time. Notwithstanding his undoubted services to the musical culture of his country, this composer, from a European point of view, will always remain not so much an innovator as a continuator of the course set for Polish opera at the end of the eighteenth century by the composers of its early period – Maciej Kamieński (1734–1821)¹² and Jan Stefani (1746–1829).¹³

Changes in attitudes, which translated into a qualitative and quantitative re-evaluation of the creative output of Polish opera composers, did not take place until the second half of the nineteenth century, following the rhythm of cultural changes taking place in Poland between 1863 and 1905. Undoubtedly, the more thorough and general education received by composers made them regard the achievement of an artistic ideal as a priority. Increasingly frequently, they went abroad to study in the conservatories of Berlin, Leipzig, Vienna or St Petersburg, and from 1861 they could also attend their own native conserva-

⁹ Włodzimierz Poźniak, Nie zrealizowane projekty operowe Moniuszki, *Kwartalnik Muzyczny* 21–22 (1948), pp. 243–251.

¹⁰ Letters to Oskar Tarwid, Warsaw, 14, 25 October and 12 December 1869 (S. Moniuszko, op. cit., pp. 543, 545, 547).

¹¹ Zofia Lissa, Problem stylu narodowego w muzyce polskiej XIX wieku, *Z dziejów muzyki polskiej*, Vol. 9, ed. Jerzy Wiśniowski and Konrad Pałubicki, Bydgoszcz, Bydgoskie Towarzystwo Naukowe, 1965, pp. 5–43.

¹² Polish composer of Slovak origin, author of the comic opera *Nędza uszczęśliwiona* (*Misery Made Happy*, 1778).

¹³ Polish composer of Czech origin, author of the comic opera *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale* (*The Supposed Miracle or The Krakowians and the Highlanders*, 1794).

tory in Warsaw. The greater degree of professionalism, and the wider intellectual horizons that followed this development, made Polish opera composers over time sensitive to the influences of philosophical currents and artistic ideologies that propagated the ideas of elitism and the autonomy of art, which became particularly widespread towards the end of the century. After 1863 (the year that brought another uprising against the Tsarist regime), which is accepted in Poland as the boundary date between the fading influence of the Romantic ideology and the beginning of the ideological expansion of Positivist currents, there was a change in the awareness and attitudes of composers. This applied not only to the younger, but also to the older generation, and it affected both the choice of artistic strategies and the quality of the creative results achieved. A forerunner of these changes could already be seen to some extent in the premieres of operas by composers who were directly associated with, or who developed within, the Romantic Movement; these broke away from a reliance on “native” subjects and the idea of “national opera”. *Monbar czyli Flibustierowie* (Monbar or the Freebooters, 1863) – an opera by a former school friend of Chopin, Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867), staged more than twenty years after it was written, on a libretto structured along the lines of “rescue opera” – developed a colourful episode taken from the history of piracy in the Antilles, and in its musical setting imitated Parisian *grand opéra*. *Otton Łucznik* (Othon, the archer, 1864) and *Stradiota* (1876) by Adam Münchheimer (1830–1904), scores in a Meyerbeer-like style, took their plots from Alexandre Dumas and the annals of the Republic of Venice, respectively. *Paria*, Moniuszko’s swan song (to which reference has already been made), which was intended for the St Petersburg stage (although never performed there), was an operatic adaptation of an “Indian” tragedy by Casimir Delavigne containing clear allusions to Spontini’s *La Vestale* and Meyerbeer’s *Le Prophète*. These works provide evidence of the timid efforts by composers to free themselves from the rule of social expectations and theatrical commercialism (it should be noted that the opera theatres themselves changed their repertory policy, opening their doors to more ambitious native productions). However, avoiding the “national art” imperative did not altogether imply a conscious decision to leave the state of what might be called “artistic autarchy”, of confining oneself to “native” subjects, in order to turn firmly towards universalism. To a certain extent, the movement was a response to a tightening of theatrical censorship by the Tsarist authorities that occurred in the 1860s as part of a raft of repressive measures following the January uprising.

In order to present a full picture of Polish operatic composition in the second half of the nineteenth century, one ought first to point to works in the comic genre, which were still being produced. Moniuszko’s last work, *Beata* (1872), and the operas of Ludwik Grossman (1835–1915), *Il Pescatore di Palermo* (The Fisherman from Palermo, 1867) and *Duch wojewody* (The Ghost of the Governor, 1873), might be regarded as anachronistic recollections of French *opéra-comique* and Italian *opera buffa* models. In the background we find operetta compositions, exemplified by the works of Stanisław Duniecki (1839–1870) and Adolf Sonnenfeld (1837–1914). Second, one should take note of a considerable number of productions with more serious aspirations, which attempted to preserve or reform the ageing model of “national opera”. Works by Henryk Jarecki (1846–1918), together with the “lyrical tragedy” *Mazepa* (1900) by Adam Münchheimer, belong to the conservative stable. Moreover, the opera *Gwarkowie* (The Miners, 1880)

by Michał Hertz (1844–1918), based on Theodor Koerner's *Die Bergknappen*, seems to have been a total failure. This attempt to force a German romantic opera into a Polish context did not work, despite the tacking on to the score of a native mazurka and the assignment of Polish-sounding names to the characters. However, the *Goplana* (1896) of Władysław Żeleński (1837–1921), a work inspired by the poetics of French *opéra-lyrique*, and his veristic *Janek* (1900), and the certainly veristically inspired *Manru* (1901) of Ignacy Jan Paderewski (1860–1941), where the composer also imported large doses of Wagnerianism, can serve as examples of the progressive tendency. Third, attention should be drawn to certain “non-national” but “serious” operas that appeared during the *fin de siècle* period. Here, the break away from “native” themes in the choice of libretto was the result both of these composers' optimistic assumptions about gaining access to the opera houses of Europe (such assumptions were backed by those among the press critics who could no longer defend the conservative, ethnocentric positions prevalent in the middle of the century), and of their desire to free themselves from the control of society, to attain artistic autonomy and to give their creations a universal dimension. Works belonging to this trend are represented by the last, veristic-like opera by Münchheimer, *Il Vendicatore*, written in 1897 on an Italian libretto (and never staged during the composer's lifetime), and by *Urwasi* (1902), a modernistic “opera phantasy” by Erazm Dłuski (1857–1923) based on motifs from an Indian fairy tale. However, from the point of view of our discussion, two works given an antique setting seem much more interesting. These are the eclectic *Livia Quintilla* by Zygmunt Noskowski (1846–1909) and *Philaenis* by Roman Statkowski (1859–1925), with its timid venture into symbolism.

*

Although six years separate the staging of Noskowski's *Livia Quintilla* (1898) from the premiere of Statkowski's *Philaenis* (1904), attention should be drawn to the fact that both scores were finished in the same year (1897). This was no coincidence – specific conditions in Poland just then influenced the growth of interest in themes from Antiquity. These went beyond the narrowly understood type of musical culture or direct influence on it by external factors. Antiquity, as an inspiration for works of art, became associated in the minds of the Polish intelligentsia with the international success of a number of Polish artists. The fame achieved by the paintings of Henryk Siemiradzki (1843–1902), particularly after his *Pochodnie Nerona* (Nero's Torches, 1876), as well as the novels of Henryk Sienkiewicz (1846–1916), whose *Quo vadis* (1895–1896) was translated into many languages, mobilized composers into action. All the more so, since progressive modernist criticism constantly renewed its appeal that “a musician stand at last next to the painter and the writer.”¹⁴ The potential of themes from Antiquity appeared promising also within the context of the search for such a model of operatic work as would enable Polish composers to preserve creative autonomy. Freeing oneself from the functionalism ascribed to the “national” convention and giving up the hermetic cultural code that was a part of it meant that an attempt had to be made to render the content of the works more universal.

¹⁴ Br. [Alojzy Bruckman], *Opera*, *Gazeta Narodowa* 50 (19 February 1898), p. 3.

Livia Quintilla (libretto by Ludomił German), after its first performance in Lviv (15 February 1898), and the premieres in Kraków (11 May 1898), was eventually staged in Warsaw (19 April 1902). However, Noskowski's ambition was to enter the European "opera market", and he was planning to open negotiations for performances of *Livia Quintilla* in Prague, Berlin, Budapest and Vienna as early as 1898.¹⁵ In the context of the history of Polish opera, *Livia Quintilla* is of significance. It is probably the first Polish opera to make consistent and wide use of a network of recurring motifs. For this reason, despite the formal conservatism and the "classical profile" characteristic of Noskowski's creative stance in general, it is important to appreciate his forgotten experiments in the operatic genre.¹⁶

Roman Statkowski used in *Philaenis* a German libretto by Hermann Erler (1844–1918). The choice of a German text was not accidental – at the time, the composer believed that his work would be staged in Dresden.¹⁷ However, it is a fact that these plans came to nothing. Despite this, the composer did not give up his attempt to have the work staged. In letters from 1899 he was even considering the possibility of mounting its first performance in Russia, and in 1900 he presented the score to the management of the Warsaw Theatres. Two years later, a prominent Polish conductor, Emil Młynarski (1870–1935), became interested in this work. It was probably on his advice that in 1903 Statkowski had the libretto translated into English and sent the score of *Philaenis* to London to be entered in a competition for composers.¹⁸ The favourable attitude of Młynarski caused the opera to be eventually staged on 14 September 1904 at the Teatr Wielki in Warsaw, with its libretto translated into Polish by the composer, and under the more Polish-sounding title of *Filenis*. Statkowski introduced into the score (although on a limited scale) repeated thematic material with clear symbolic connotations and described the "London" version of his work as a "Musikdrama" on the title page. Thus in the context of the history of Polish opera *Philaenis* should be regarded as a work directed towards the future and providing a foretaste of the musical theatre of the first decades of the twentieth century.

*

¹⁵ Four years later, in 1902, he was negotiating this matter with Franz Naval (1865–1939), a tenor associated with the Viennese Hofoper. At that time, as he mentions in one of his letters, he sent the vocal score of the opera, with a German translation of the text, to Gustav Mahler (See: Noskowski's autograph letter to the librettist Ludomił German, Warsaw, 20 May 1902, PL-WRoI-6413 II, p. 90).

¹⁶ They culminated in his opera *Wyrok* (The Death Sentence, 1906) – a work intuitively tending towards the aesthetics of realism and the idea of "Literaturopfer".

¹⁷ This is attested to both by fragments of correspondence and news items in the press in 1898.

¹⁸ The competition was organized by Charles Manners (1857–1935), the manager of Moody-Manners Opera Company (this troupe performed at Covent Garden during two consecutive seasons). Although *Philaenis* won the first prize, the composer's representative in London, Count Aleksander Dienheim Szczawiński-Brochocki (1841–1907), turned out to be extremely irresponsible, to the extent that he irretrievably destroyed any chance of the opera's being staged at Covent Garden (which, after all, was guaranteed by the very rules of the competition). The reason was a quite unnecessary conflict, into which he entered on his own initiative, with the competition's organizer (the matter may have involved having the Count's wife, the acclaimed singer Adelajda Bolska (1864–1930), included in the cast). In this way, he wilfully squandered Statkowski's success.

Although neither *Livia Quintilla* nor *Philaenis* succeeded in overcoming intercultural barriers and achieving the dream of triumphal progress through the leading opera theatres of Europe, the staging of both works in Poland had a significance whose importance has been underestimated so far, because it prepared the ground for the operatic compositions of Karol Szymanowski (1882–1937) and his generation. The premieres of *Livia Quintilla* and *Philaenis* generated a great deal of interest among the critics, even if their influential conservative wing accused both composers of “cosmopolitanism.” Noskowski’s journalism and Statkowski’s extant correspondence provide evidence of quite fundamental changes in the aesthetic awareness of Polish opera composers following the days of Moniuszko.

Responding to the accusations put to him, Noskowski openly defended in the press his independence and the autonomous value of a composition, arguing: “[...] I think a work of art should be of value regardless of its national character, and therefore, if it is such, then any extraneous remarks no longer apply.”¹⁹ He went on to show that his whole output up to that point had paid sufficient tribute to the idea of “native themes”, and that he could therefore expect to be regarded as an artist who has a right to make his own artistic choices. He claimed that the challenge posed to the composer by an operatic work that touches on universal themes is much sterner and loftier than in the case of one dealing with “local” subjects. Only the first path, according to him, leads to the attainment of a high aesthetic value that makes it possible to reach the European public: “[...] really, what was at stake was to make it possible for [*Livia Quintilla*] to gain entry to foreign theatres, and to convince those harbouring prejudice that we are capable of creating a dramatic theme higher and nobler than all of that which is being served to us from various sides and in various ways.”²⁰

Characteristically, following the premiere of Statkowski’s opera, nearly all the critical reviews in Warsaw (regardless of whether their final judgment of *Philaenis* was favourable, hostile or totally indifferent) also concentrated their discussion – more or less consciously – around the issue of the composer’s turning away from the model of “national opera.” A few months earlier, Statkowski seemed to sense instinctively the inevitability of the work’s being received in exactly that critical mode. The striving for universal content in this work was, in one way, a consequence of pressing the demand for total freedom and autonomy of artistic expression, typical of modernist ideology. In Poland, precisely because of the work’s “non-national” theme, conflict with the much older and still extremely influential norms dictated by the imperative of “tribal” identity was unavoidable, causing an inevitable polarization of opera criticism. This opera, which in the minds of conservative critics was associated with the “suspect” Young Poland movement,²¹ seemed to them to betray the symptoms of stylistic eclecticism and the overblown ambition of the composer, whose greatest desire was believed to be a successful career abroad. Statkowski’s private correspondence tells us that he was not at all eager to elimi-

¹⁹ Zygmunt Noskowski, O Lwowie, *Kurier Lwowski* 51 (20 February 1898), pp. 1–3.

²⁰ Zygmunt Noskowski, op. cit. 1898.

²¹ See the review entitled *Jeszcze o “Filenis”* published under the pseudonym “Krzyszto No 54” (“Chair no 54”) in *Kurier Teatralny* 21 (25 September 1904), pp. 1–2.

nate totally national elements from his work. What he was against was their instrumental use; he protested at the same time against the social pressure exerted on the artist, which forced him into a ghetto of “nativism”, a utopia of creative autarchy, that led only to xenophobic isolation from the world and the marginalization of aesthetic goals: “[...] I have never subscribed to the principle of ‘art for art’s sake’ in any other meaning than that it is not right to negotiate with one’s artistic conscience in order to win acclaim. [...] The ground from which powerful work grows is nourished by, apart from creative imagination, strong sensitivity. Without that foundation – art has no value at all. [...] For this reason, the greatest creative spirits also encapsulated the essence of their nationality – and those particular features of a race, which cannot be painted out, not only do not damage the universal significance of a work, but also enrich mankind’s treasury of spiritual heritage [...]. However, this does not mean at all that the plots of the works must be native. You don’t have to wear a Polish four-cornered cap [*rogatywka*] in order to write a tragedy of jealousy, love, sacrifice etc.”²²

Statkowski’s protest against cheap “musical patriotism”, the use of an outdated language of Old Polish props and symbols from the Age of Enlightenment and the Romantic period, and against a functional art in thrall to immediate social and political tasks, was accompanied by a conscious shift of emphasis towards the aesthetic dimension of a work’s value. What may cause surprise from today’s perspective is the total convergence of his views with those found in the writings of Karol Szymanowski.²³ Ideological declarations by the composer of *Król Roger* (King Roger, 1926), formulated about two decades later, seem to be a faithful echo of Statkowski’s remarks.²⁴ However, the connection made by Szymanowski between artistic autonomy and the new ideas faced by Polish composers after Poland regained its independence, apart from the rhetorical force of such an argument, in reality could have little relevance to the existing state of affairs. From a historical viewpoint, the problem of striving for artistic independence and autonomous aesthetic values appeared in Polish music at a much earlier stage, not just after 1918. The struggle against utilitarianism, particularly in the version resulting from a too narrow understanding of the category of “Polishness”, gave sleepless nights to many of the composer’s predecessors. As far as Polish operatic compositions were concerned – both those which for Szymanowski were “today’s” and “yesterday’s” operas – their characteristics seem to result from that particular tension between the social expectations of subordinating art to external goals beyond aesthetics (political, social, etc.), and a more or less articulated need for artistic autonomy.

Translated by Zofia Weaver

²² Stefan Jarociński, Z korespondencji Romana Statkowskiego (materiały biograficzne), *Studia Muzykologiczne* 1 (1953), pp. 339–340.

²³ Zofia Helman, Dylemat muzyki polskiej XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne, *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, ed. Anna Czekanowska, Kraków, Musica Jagellonica, 1995, pp. 175–200.

²⁴ Karol Szymanowski, *Pisma*, Vol. 1 (*Pisma muzyczne*), ed. Kornel Michałowski (introduction by Stefan Kisielewski), Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984, p. 84.

MED UPORABNIM IN AVTONOMNIM: POLJSKA OPERA
V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA

Povzetek

Nasprotje med utilitarizmom in estetsko avtonomijo je eno izmed ključnih vprašanj v razpravi o poljski operni dediščini 19. stoletja. Neestetski cilji, vsiljeni umetnikom zaradi tedanjih političnih in družbenih interesov, puščajo neizbrisen pečat na opernih kompozicijah tega časa. Opera kot družbena umetnost, pri kateri je začetek ustvarjalnega procesa preračunan glede na predstavitev določenemu občinstvu, je bila izpostavljena tovrstnim zunanjim pritiskom veliko bolj kot instrumentalna glasba. Vpliv teh dejavnikov so okrepili naraščajoči lokalni nacionalizem in širitev zahtev za enakopravnost ter družbeni razvoj v 19. stoletju.

Vendar pa utilitaristične in avtonomne poteze, ki so oblikovale splošne značilnosti oper v deželah Srednje Evrope, v zgodovini niso bile enakomerno razporejene. V lokalni »periferni« operni tradiciji, ki se je na Poljskem začela proti koncu 18. stoletja, najdemo nepretenciozna dela – različne vrste iger s petjem, največkrat preproste gledališke igre z glasbenimi vložki, ki so bile namenjene širokemu občinstvu. Njihov utilitarni značaj je bil utemeljen z didaktičnostjo njihove vsebine v duhu razsvetljenstva ter zakritimi elementi politične in družbene propagande.

Nedvomno je, da je pomen glasbenih komedij, vaudevillov in komičnih oper upadel v 19. stoletju. Čeprav je na Poljskem ta žanr, ki so ga predstavljala ne preveč kvalitetna dela, še vedno statistično prevladoval na glasbenem repertoarju, pa je pomemben napredek izvirne opere povezan z bolj resnimi prizadevanji. Preboj se je zgodil s premiero Moniuszkove *Halke* leta 1858. Od tedaj so operna gledališča v Varšavi in Lvovu bolj pogosto uprizarjala umetniško zahtevnejše opere.

V drugi polovici 19. stoletja so kulturne spremembe na Poljskem med letoma 1863 in 1905 spodbudile spremembe v zavesti in umetniškem ravnanju skladateljev. Zaradi višje stopnje profesionalizma in širšega intelektualnega horizonta so domači skladatelji postali bolj dojemljivi za filozofske tokove in umetniške ideologije, ki so propagirale ideje elitizma in avtonomije umetnosti, razširjene zlasti proti koncu stoletja. Tovrstne spremembe, ki so se zgodile po času Moniuszka, ponazorijo navedbe skladateljev dveh oper, ki so bile napisane v času *fin de siècle*: *Livia Quintilla* Zygmunta Noskowskega (1846–1909) in *Philaenis* Romana Statkowskega (1859–1925).

Uprizoritev teh del ima na Poljskem pomembno in do sedaj premalo cenjeno vlogo. *Livia Quintilla* (uprizorjena leta 1898) and *Philaenis* (uprizorjena leta 1904) sta bili zaradi umetniške avtonomije, ki je prekinila z »nacionalno« operno tradicijo, zasmehovani s strani vplivnega nacionalističnega tiska. Zavestna prizadevanja proti utilitarizmu, ki je bil neločljivo povezan z določili »nacionalne opere«, in pogumno zavzemanje za univerzalne teme, jasne v delih Noskowskega and Statkowskega, so pripravili pot za operna dela generacije Karola Szymanowskega (1882–1937).

GLASBA IN NARODNA ZAVEST

STANE GRANDA

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: Slovensko narodno gibanje se je v osveščanju rojakov v veliki meri naslonilo na glasbo, zlasti zborovsko. Petje je navduševalo, pridobivalo, pa tudi brusilo ostrine različnih nasprotnikov. V času preganjanja Slovencev, zlasti pod fašizmom in nacizmom je bilo poglavitna oblika množičnega odpora. Glasba je mehčala tudi totalitarizem in prispevala k demokracizaciji slovenske družbe.

Ključne besede: Slovenci, narodno gibanje, pevski zbori, narodno zatiranje, revolucija, demokracizacija

Abstract: In awakening compatriots to its cause, the Slovenian national movement has throughout recent centuries made much use of music, especially choral music. Singing spread enthusiasm and attracted participants, as well as lessening discord among various opposing groups. In times of persecution of the Slovenes, especially under Fascism and Nazism, it was the main form of mass resistance. Music also contributed towards the relaxation of totalitarianism and the democratization of Slovenian society.

Keywords: Slovenes, national movement, choral singing, national oppression, revolution, democratisation

»Veliko sem že slišal o lepoti kranjskega jezika. Zapojte mi eno pesem v njem!« Na približno tak način naj bi bil nagovoril dunajski dvorni pesnik Pietro A. Metastasio v cesarski prestolnici v začetku leta 1792 ljubljanskega »malega«, to je pomožnega škofa Janeza Antona de Riccija (1745–1818). Mož je bil sicer Italijan ali Furlan, ki je simpatiziral s slovenskim preporodom in je očitno znal tudi slovensko. Po zatirjevanju dr. Jakoba Zupana naj bi mu zapel neko pesem iz Linhartovega dela *Ta veseli dan* ali *Matiček se ženi*. Dvorni poet naj bi bil zadovoljen s pesmijo in naj bi bil nekoliko domišljavo izjavil, da jezik pesmi ni bil neprijeten njegovim ušesom.¹

Gornji primer, ki so ga starejše generacije slovenskih izobražencev rade pripovedovale, nam najbolj zgovorno pove, kako so se mali in povrh še »nezgodovinski« narodi lahko uveljavljali v kulturnem svetu. Njihov jezik je bil skorajda neprehodna ovira za drugače govoreče, slišan v petju pa je odpiral srca in vrata.

Če se še nekoliko zadržimo pri gornjem primeru, moramo ugotoviti, da omenjeni pesnik v nobenem primeru ni pričakoval nekega umetniškega dogodka, ampak zgolj jezik

¹ Alfonz Gspan, Ricci Janez (Anton de), *Slovenski biografski leksikon* 3, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971, str. 97. Glej tudi *Illyrisches Blatt*, 5. marec 1831.

v glasbi, njegove sposobnosti. V središču pozornosti je jezik, ne glasba. Kako pomembna je bila uglasbena slovenska govorica za njen prodor v kulturni svet, nam pove tudi znana ocena slovenskega jezika izpod peresa Jerneja Kopitarja: »Če je kateri jezik kdaj v nekem narečju kazal prikladnost za melodiko, potem to velja za kranjskega. Ta govor nima robotosti in sikanja, kakor ga imajo druga narečja, ker ga je italijanščina zelo omilila, sposoben je vsakega oblikovanja in dosega skoraj prijetnost italijanskih pesmi.«²

Še bi lahko naštevali podobne primere, ki jih radi povlečemo iz rokava predvsem takrat, ko se razburjamo nad izvedbami nekaterih oper v ljubljanski operi v originalnem jeziku. Zanimivo je, da se pri drugih glasbenih oblikah taki spori ne pojavljajo. Opera je bila vendar namenjena najširšim ljudskim masam in njena fabulativnost ima tolikšen pomen, da jezika petja ni mogoče ignorirati. Instrumentalni in besedni del neke glasbene umetnine je nedvomno umetniška celota, vendar se je treba zavedati pomena in sporočilnosti tekstovnega dela, sicer ga ne bi bilo, pa tudi sicer bi bil verjetno instrumentalni del drugačen. Slednje je treba poudariti, ker tudi v nadaljevanju ne bomo govorili o glasbi kot taki, ampak o glasbi, ki je podrejena besedilu. Ta podrejenost je različna. Njen muzikalni del mora biti tak, da pritegne, da ga je prijetno slišati tudi tistemu, ki besedila ne razume, da ga je prijetno slišati tudi od daleč, toda pomen besedila je najmanj enakovreden.

Uvodoma moramo razčistiti še z vlogo čiste instrumentalne glasbe v narodnoprebudnem smislu. Ni res, da tudi povsem instrumentalna glasba ni imela takega namena. To posebno velja za primere, ko je bila povezana z ljudsko ali boljše narodno glasbo. Ta lahko prihaja do izraza zaradi svoje melodičnosti ali pa nepetega besedila kot tudi izbora instrumentov oziroma zasedbe. Instrumentalna glasba, pa naj bo solistična, majhni sestavi ali pa kar orkestri ali godbe, je lahko dokaz, kaj zmore naš narod, kakšne umetnike in talente ima ali pa z zasedbo poudarjamo njihovo narodno barvo. Vrh tovrstnih, predvsem antigermanskih pa tudi proslovanskih ali projugoslovanskih prizadevanj oziroma političnih nazorov pomenijo tamburaški orkestri. Ob tem si dovoljujem še neko provokacijo, ki z moje strani ni mišljena tako, vendar jo bodo gotovo mnogi od vas tako razumeli. Gre za poskus narodnoprebudne ocene tako imenovane slovenske narodnozabavne glasbe. Zavedam se njenega glasbenega sorodstva z neslovenskimi narodi jugovzhodnega alpskega prostora, vendar je bilo in je v njej še vedno toliko slovenskega, da je praktično noben sosedni narod ne zna tako dobro posnemati, da je ne bi bilo mogoče prepoznati kot slovensko. Mogoče je v teh primerih njen umetniški del, mojstrstvo na instrumentih puščamo ob strani, najbolj podrejen zabavnemu, v tem primeru ideološkemu, toda ravno tega pri tej vrsti glasbe ne gre zanikati.

Nobena skrivnost ni, da sta tako stara kot socialistična Jugoslavija hoteli ustvariti jugoslovanski narod, le da druga z delavskim oziroma proletarskim predznakom. V ta politična prizadevanja so vključevali tudi različne umetnosti. Slovenski odgovor je bil vselej, kljub oportunitizmu nekaterih okolij in posameznikov, intenziviranje slovenske kulture. Spomnimo se samo, koliko kulturnih domov je v času stare Jugoslavije po uvedbi diktature 1929. leta nastalo na podeželju! V njih je bila slovenska peta in govorjena beseda glavna vsebina. V novi Jugoslaviji je bila kultura kot vse družbeno in javno življenje vodena, v funkciji ideološke preobrazbe družbe, zato je lahko tudi zaspala, na kar še

² Nav. delo, str. 64–65.

danes ponekod kažejo propadajoči zadružni domovi. Prav po njihovem ugašanju pa se je začela razvijati narodnozabavna glasba, ki so se je oprijele najširše slovenske množice doma in v zamejstvu. Oblast nad njo ni bila navdušena, vendar ji ni mogla očitati nič ideološkega. V poskusih jugoslovanizacije slovenske družbe, ki smo jo posebno čutili v JLA, je postajala vse bolj identifikacijski simbol Slovencev. Postala je naše vezivo s srednjo Evropo in naše ločilo od toliko opevanega bratstva in enotnosti. Bodimo poštene in priznajmo, da Slovenci nismo po ničemer toliko prepoznavni v Evropi kot po ansamblu bratov Avsenikov. Med ansambli, ki so jih posnemali, je bilo vse mogoče, toda prav oni kot vodilni ali bolj vzorčni so ohranili svojo nacionalno samobitnost, četudi so nekatere vokalne skladbe izvajali v nemškem jeziku. Leta 1990 so povsem nedvoumno pokazali tudi svojo politično demokratično opredelitev. Da je temu tako, dokazuje tudi obračun z njo, ki ga izvajajo pristaši multietičnosti slovenske kulture, pristaši anacionalne pop kulture, ki so jo razglasili za tako imenovano »govejo glasbo« in jo na vse načine, predvsem pa s smešenjem, izrivajo iz javnega življenja. Pogosto njeno izvajanje označujejo kot manifestacijo slovenskega primitivnega podalpskega nacionalizma. Nadaljnje, predvsem pa poglobljene analize tega vprašanja ne bom nadaljeval, ker bi nas preveč oddaljilo od osnovne teme. Veljalo pa bi v tem kontekstu o njem nadaljnje razpravljati, pri čemer pa mi ni povsem jasno, ali je muzikološka družba za to primerna sredina.

Začetke narodnoprredne glasbe gre mogoče iskati že v protiturških vojnah, gotovo pa je dokaj jasna kontinuiteta z brambovsko glasbo iz časov bojov proti Francozom. Seveda temeljni namen teh pesmi ni bil budenje slovenske narodne zavesti, vendar je to povzročilo že tiskanje slovenskih besedil kakor tudi nekatera besedila sama, ki z uporabo besede Slovenec presegajo tedanjo razdeljenost na dežele.

Naslednji, povsem zavestni korak predstavlja delovanje Antona Martina Slomška v celovškem semenišču. Kot je znano je leta 1821 kot semeniščnik v njem ustanovil slovenski zbor. Na vsakoletnih otvoritvenih govorih je govoril predvsem o narodnem vprašanju na način, v katerem je že mogoče povsem realno videti idejo združene Slovenije. Iz njegovih ust je bilo slišati, da je Slovenec Kranjec, Korošec, Štajerec, zahteval je »eno hišo, eden rod, eno slovenstvo«, kar je, povedano s kasnejšimi besedami, Združena Slovenija. Za potrebe zboraje pisal tudi pesmi. Med njimi ima ena naslov *Slovenstvo*, druga *Slovenski raj*. Bil je prvi, ki je zavestno vključil slovensko zborovsko glasbo v narodnoprredna in narodnoprredna prizadevanja, kar so potem še mnogi posnemali. Da je dejansko razumel pomen glasbe tudi v tem smislu, je pokazal ob preselitvi sedeža škofije iz Št. Andraža na Koroškem v Maribor, ko je svojega stolnega organista »posodil« mariborski čitalnici.

V nekem smislu prelomno je v tem kontekstu tudi revolucionarno leto 1848/49. Kot je znano, je ljubljansko Slovensko društvo, ki je bilo povsem nedvoumno politično, začelo izdajati *Slovensko gerlico*, v kateri so bile vokalne skladbe. Idejo za to publikacijo, ki je do 1862. leta izšla v sedmih zvezkih, gre iskati v odmevih na znani dunajski pevski nastop Ljubljančana Legata, ki je tam izvajal eno prvih koncertno zapetih slovenskih pesmi. V poročilu o temu koncertu je dr. Janez Bleiweis, ki je vodil ljubljansko Slovensko društvo, zapisal: »Gospod Ž – r, ki so nam to novico oznanili, prav zlo obžalujejo, de se dosihmal še noben Krajnc ni dela lotil, kranjskih pesem z napevi (vižami) vred na svitlo dati.«³ Ali

³ *Novice*, 18. novembra 1846.

je mogoče datum izdaje tega poročila šteti za začetek pobude za izdajo slovenskih zborovskih pesmi v notni obliki, prepuščam strokovnjakom.

Nekoliko manj je znano, da je imela lasten pevski zbor tudi graška Slovenija. To je bilo ljubljanskemu sorodno društvo, vendar neprimerno starejše, predvsem pa veliko bolj organizirano in politično naravnano. Zbor je vodil Gustav Ipavec,⁴ sodeloval pa je tudi Benjamin Ipavec.

Glasba je bila sestavni del tudi nekaterih narodnih manifestacij po drugih slovenskih mestih, na primer v Novem mestu in še kje, vendar vsebinske podrobnosti niso znane.

Desetletje po revoluciji velja za obdobje Bachovega absolutizma ali neoabsolutizma. Predvsem na podlagi Trdinovega pisanja je v slovenski zavesti občutek, da je to čas hudega preganjanja slovenskega jezika in slovenske kulture. Gotovo pristašem revolucije ni bilo lahko, toda izdajanje Novic, nastanek Mohorjeve družbe kot prve vseslovenske organizacije, izdajanje slovenskih šolskih knjig za vse Slovence in nenazadnje tudi izdaja kar 7 zvezkov zgoraj imenovane *Slovenske gerlice* do leta 1862 govorijo o potrebi po reviziji tega političnega obdobja.

Obdobje čitalnic, ki je povezano z nastankom ustavne dobe, je za sodobno muzikologijo gotovo veliko bolj pomembno. To je čas prireditve v manjših prostorih, gostilniških sobah, kazinskih prostorih pa tudi zasebnih salonih, ki pa jih je bilo malo. To ni bil čas velikih manifestativnih nastopov, ampak čas mobilizacije slovenskih meščanskih krogov ali bolje uglednejših posameznikov in posameznic, ko je bilo treba uvajati slovenski jezik v javnost, dokazovati na vseh področjih njegove zmožnosti, hkrati pa tudi dokazovati, kakšne talente imamo med seboj Slovenci. Treba je bilo prebiti miselnost, da so Slovenci predvsem kmetje. V nekem smislu je šlo za nadaljevanje Prešernovega kulturnega koncepta, ki je skušal slovensko kulturo oblikovati od zgoraj navzdol.

V zgodovinopisju je pogosto zaslediti omalovaževanje čitalniških prireditvev. Njihovi kritiki imajo sicer načelno prav, vendar ne razumejo, da te niso bile prvenstveno umetniške prireditve, ampak kulturnopolitične. Ponavlja se podobna napaka kot pri ocenjevanju Bleiweisovih *Novic*, ki so bile kmetijske in obrtne, se pravi gospodarske, njihov urednik pa ni bil njihov lastnik, saj jih je izdajala Kranjska kmetijska družba. Kljub temu pa je treba poudariti, da je iz čitalniškega kroga izšlo kar nekaj resničnih glasbenih umetnikov, kjer bi na prvem mestu izpostavili opernega pevca Josipa Nollija (1841–1902). Iz teh umetniških ambicij čitalniškega gibanja je dejansko izšla tudi Glasbene matica, konkurent za nemško označeno Filharmonično družbo, ki pa je hotela združevati narodnoprebudno glasbeno delovanje z umetnostjo in je v tem tudi v veliki meri uspela. Spomnimo se samo njenega zbora, glasbenikov, ki so z njo sodelovali, njene publicistične in vzgojne dejavnosti, podružnic, zlasti tržaške, in nenazadnje tudi ustanovitve konzervatorija 1919. leta.

O vlogi glasbe na taborskih shodih⁵ v letih 1868–1871 nimamo neposrednih glasbenih programov, vendar brez petja kot mobilizatorja narodnih čustev ni šlo. Petje je bilo tu tudi v svoji povsem družabni funkciji. V tem času je bila tako kot na drugih področjih pomembna pomoč »čeških bratov«. Zanimivo je, da je bila takratnim Slovincem njihova

⁴ Igor Grdina, *Ipavci. Zgodovina slovenske meščanske dinastije*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2001, str. 111.

⁵ Taborsko gibanje na Slovenskem.

glasba veliko bližja kot pa južnoslovanska, kar posredno kaže na kulturno sorodnost. Kljub takratnemu in kasnejšemu jugoslovanstvu južnoslovanska glasba med širokimi ljudskimi množicami ni našla posnemovalcev.

V tem času, zlasti pa v naslednjih desetletjih so za glasbeno spremljavo javnih slovenskih političnih prireditev njihovi organizatorji enostavno angažirali dele vojaških godb, ki so se, ne glede na politiko, rade odzivale takim vabilom. Očitno tudi niso bile drage. Nastajale in razvijale so se tudi domače godbe, pri čemer so bili aktivni številni češki prišleki. Razmah strankarskega življenja je v devedesetih letih 19. stoletja sprožil vsesplošno tekmovalnost tudi na kulturnem področju. To se je odražalo v številnih novih kulturnih društvih, ki so običajno imela dve sekciji: dramsko in glasbeno.

Glede pomena glasbe v narodnoprebudnem delovanju je posebno ilustrativen primer Prekmurja. Čeprav so bili skoraj tisočletje ločeni od ostalih Slovencev, so obdržali tako svoj jezik kot petje. Za razliko od večinskih Madžarov, ki pojejo enoglasno, so ostali pri večglasju in v njem videli celo svojo večvrednost.

Izjemen pomen pa je dobila zborovska glasba po I. svetovni vojni, zlasti pri Slovenih onkraj Karavank in rapalske meje.⁶ Bila je na eni strani izraz samonikle slovenske kulture, slovenskega jezika, slovenskih organizacijskih sposobnosti, skratka slovenstva kot celote. Nastajali so številni zbori, narodnoprebudni duh se je širil tudi v cerkev. Zaradi slovenskega petja so bile tudi človeške žrtve. Še nedavno je vsak pošten Slovenec poznal primer nesrečnega Lojzeta Bratuža iz Podgore pri Gorici, ki pa ni bil edini. Miha Habih, koroški pevodja, ki je bil zaradi slovenskega petja tudi ubit, je premalo znan. Poleg prepevanja doma pa so, zlasti koroški Slovenci, združili svoje pevske sile, se odpravili na pot v jugoslovanski del Slovenije in skušali pridobiti slovensko in jugoslovansko javnost. Vzbudili so globoka čustva, žal pa niso premaknili politikov. Znano je tudi, da so s pomočjo pevcev po atentatu na kralja Aleksandra Slovenci skušali pridobiti Francoze. Nasploh velja na tem mestu ugotoviti, da je glasba, zlasti zborovsko petje, silno uspešno orožje za mobilizacijo ljudskih množic, manj uspeha pa je pri politikih, ki so hladni računarji, predvsem pa nečustveni ljudje.

Mnogim je še v spominu jesenski koncert akademskega pevskega zbora 1941. leta v Ljubljani, že pod italijansko okupacijo, ki je imel jasno politično vsebino.

Pomen glasbe se je še intenziviral med II. svetovno vojno. Znano je, da sta slovenska nasprotna tabora tekmovala ali bolje se bojevala tudi na glasbenem področju. Da tu ni šlo le za tekmovanje, ampak za dejanski boj, pove dovolj tudi fizična likvidacija domobranske godbe na enem množičnih povojnih morišč.⁷ Če so imeli domobranci boljšo godbo in mogoče tudi zbor, pa se le zdi, da je bila partizanska pesem za ušesa bolj privlačna, manj izumetničena. Tako je bilo že tudi medvojno mnenje nekaterih domobrancev.

Pevske zборе so imeli tudi interniranci. Znan je pevski zbor iz Dachaua, ki je bil sicer eden številnejših v tem taborišču, vendar menda med najboljšimi. Tako je vsaj pred

⁶ Spominska pričevanja so izredno številna. Primerjaj Borut Rutar, *TIGR proti duhovnemu genocidu fašizma nad Primorci. Tolminsko 1918–1941*, Ljubljana, Tangram. Društvo za preučevanje zgodovine, literature in antropologije, 1996.

⁷ Eden izmed redkih, ki je ušel nesrečni usodi, je bil skladatelj Primož Ramovž, ki je igral na krilni rog.

leti zatrjeval v radijskem intervjuju njegov član Božo Grošelj, kasneje tenorist Slovenskega okteta.⁸ Svoj zbor so imeli tudi interniranci v Gonarsu, vodil ga je Samo Hubad, katerega naloga je bila tudi prikrivanje znamenitega bega iz tega taborišča s petjem. Zbor so imeli tudi slovenski prekomorci. Zanimiv je podatek, da so slovensko pogosto zapeli tudi slovenski mobiliziranci v nemško vojsko. Ne kot zbor, toda petje je bilo slovensko.

Izjemen propagandni pomen je dobilo zborovsko petje tudi po II. svetovni vojni. Izpostavil bi Pevski zbor Srečko Kosovel in podobne ansamble, ki so bili angažirani tudi za krojenje slovenske zahodne meje. Podobne naloge so imeli tudi pevci s Koroške. Oblast jih je skušala mobilizirati celo za utrjevanje tako imenovane neuvrščene politike. Pevski zbor Vinko Vodopivec je poslala celo v Egipt.

Doslej smo opozarjali predvsem na zborovsko glasbo kot sredstvo navduševanja za narod, za pridobivanje podpore pri tujcih, veljalo pa bi samo opozoriti tudi na glasbo kot sredstvo za demokratizacijo in strpnost v družbi. Večini je verjetno znano, da nekatere pesmi ni bilo zaželeno peti ne glede na njihovo umetniško vrednost. Nekaterim so z ideološkega vidika »čistili« besedila. Določene pesmi, ki so bila preveč blizu verskim pogledom ali besedilom, so enostavno izrinili iz družbe. Mnogi ljudje so v času enoumja v večernih in nočnih urah v božičnih in velikonočnih dnevih iskali tuje radijske programe z ustrežno glasbo. Seveda pa so bila tudi nasprotna prizadevanja. V spominu imam sporočilo, da je bil pevski zbor Vinko Vodopivec pod vodstvom Antona Nanuta prvi, ki je po II. svetovni vojni začel na javnih koncertih prepevati Gallusa. Te vesti nisem uspel preveriti, veljalo pa bi glasbeno preteklost presojati tudi v smeri, ki sem jo zgolj nakazal.⁹

Zanimivo je dejstvo, da so tudi v petnajstdnevni vojni za slovensko osamosvojitve 1991. leta slovenski vojaki že formirali pevske skupine.

Slovinci v zvezi s svojim narodnoprerednim delovanjem poudarjamo predvsem pomen govornje in pisane slovenske besede. Že bežen sprehod skozi zgodovino pa pokaže, da je imela glasba, peta ali instrumentalna, podobno vlogo. Izjemno delo sta petje in tudi igranje na različne instrumente opravila v 19. stoletju, ko sta premagovala tudi nekatere jezikovne ovire. Glasba se je pokazala kot odlično sredstvo ne le pri mehčanju nasprotnikov, ampak tudi pri pridobivanju mlačnih in indiferentnih. V primerih, ko je bil slovenski jezik prepovedan, na primer v času fašizma, pa je petje pogosto ostalo edino »nacionalno« orožje, saj besedilo pogosto podleže melodiji ali pa jo ta prekrije. Nasploh je muziciranje tudi težje cenzurirati, saj mu je težje očitati subverzivnost. Iz naše polpretekle zgodovine vemo, da so imeli totalitarni režimi tudi na tem področju strokovnjake, in to običajno iz glasbenih vrst. Na drugi strani pa je bila glasbena govorica tudi v funkciji najširše samoobrambe, kar so Slovenci s pridom izkoriščali v novejših zgodovinskih obdobjih. Žal je podrobnosti običajno težko ugotavljati, saj podatki govorijo le o glasbenem programu, ne pa podrobnostih in celo izvajalcih.

Izjemen pomen ima glasba tudi pri slovenskih izseljencih, saj je pogosto še edino sredstvo narodne samoidentifikacije. Sprva jim je pomenila vez z domačim okoljem, bila

⁸ Pogovor je ohranjen v arhivu RTVS.

⁹ Nemalo takih podatkov sem slišal od nekdanjih sopevcev Akademskega pevskega zbora Vinko Vodopivec.

je sredstvo ohranjanja narodne zavesti, skupnosti, sedaj je pogosto pomembna pri iskanju in ohranjanju njenih korenin.

Mobilizacijske sposobnosti glasbe so izrabljali vsi režimi.¹⁰ Njihovi nasprotniki so uporabljali isto orožje in bili pri tem pogosto uspešnejši. Umetniška vrednost glasbe je pogosto lahko tudi vprašljiva. Zato je treba izhajati iz analize doseganja zastavljenih ciljev in šele potem iskati umetniške vrednosti in vsebine. Kljub temu pa je ne gre podcenjevati, saj je vrsta zborovskih pesmi iz tistih obdobj še vedno standardni del koncerov številnih pevskih zborov. Prav tako so tudi sestavni del ikonografije državnih proslav. Glasba je bila zlasti pomembna v usodnih časih, saj na čustva veliko bolj vpliva kot govorjena beseda. Vsekakor je dejstvo, da sta njena vloga in pomen pri zgodovinskih raziskavah preveč podcenjena.

MUSIC AND NATIONAL CONSCIOUSNESS

Summary

Until the establishment of Mohorjeva družba (St Hermagoras Publishing House) in 1851 the Slovenes had no common institution, whether secular or ecclesiastical. They identified themselves primarily through the use of the Slovenian language. At least from 1810 onwards, they referred to the area that they inhabited as “Slovenija”.

Slovenian historiography emphasizes the Slovenian language as the most fundamental element of national self-determination. However, detailed research into the Slovenian national movement demonstrates that individuals were most frequently won over to the national cause through singing. One of the most conspicuous examples of such activity is provided by Anton Martin Slomšek, who was initially a “spiritual” (a priest responsible for the spiritual nurturing of his pupils) in the theological seminary at Celovec/Klagenfurt, later a curate and parish priest, and finally Lavantine Bishop, with his see at Šentandraž (Sankt Andrä). Slomšek’s approach was shared by other protagonists of the national movement, especially those who advocated the concept of ‘cultural betterment from below’, that is, from the broadest masses upwards.

Slovenian singing also became an important element of the national movement in the revolution of 1848–49. Its permanent monument is the musical collection *Slovenska Gerlica (The Slovene Turtledove)*. One of the ways in which the movement operated was via choirs; the most renowned of these was that of the “Slovenija” Society in Graz, which numbered among its members the famed Ipavec brothers.

Music was of extreme importance also for the “čitalnice” movement. “Čitalnice” can be translated roughly as “reading societies”, while the “čitalnice” movement refers to cultural-political activity in boroughs and towns – a regular activity of these societies was organizing readings of Slovenian or Slav books and newspapers, and sometimes also

¹⁰ V tem pogledu so izjemno zanimivi posnetki usposabljanja hrvaške vojske pred akcijo Oluja.

other cultural events. The artistic level of such events was subordinated to the aims of the national movement and its criteria for national awakening. The primary goal was the use of the Slovenian language in public and the fostering of Slovenian talent. Even though the aesthetic level of these events was subordinated to political aims, several singers who started out at “čitalnice” went on to achieve international success.

The “čitalnice” movement gave birth to the “taborsko” movement. “Tabori” were mass, open-air rallies that took place between 1868 and 1871; each of them attracted between 5,000 and 30,000 people. These rallies gave a platform to those exponents of the national sentiment who enjoyed a reputation as great orators. After the political speeches, the rallies continued with cultural events that included singing and instrumental performance. For this purpose, the organizers hired sections of army bands, while at the same time ensuring that the musical programme was aligned with the aims of the rally. The importance of music was increasing. To raise its level and enhance Slovenian musical creativity, the music society “Glasbena matica” was established in Ljubljana in 1872. Its primary aims lay in education and publishing. The growth and expansion of music life in Slovenia benefited greatly from the contribution of numerous Czech musicians.

With the establishment of political parties after 1890, political competition soon came to manifest itself in the cultural arena, which resulted in the establishment of numerous choirs and musical groups and bands. Tamboura bands (tamboura is a folk string instrument) enjoyed a special reputation as distinctively Slavic. Such music, especially vocal, was cultivated also among Slovenian expatriates in Europe and the USA.

Singing was of extreme importance in the period between the two World Wars. In Yugoslav Slovenia, it represented one form of resistance to Yugoslav centralism, while in Fascist Italy and in Austria it became a principal form of national protest – for which some choirmasters paid with their lives.

The importance of music during the civil war of 1941–45 is shown by the fact that nearly all the musicians who formed the wind band of the anti-communist formation, including their conductor, were liquidated after the war.

After World War II that part of the choral culture that was linked to church singing began to decline. Despite this, it never died out, and it also became a factor in the process of democratization of Slovenian society. Even in the fifteen days of the war for Slovenian independence in 1991 Slovenian soldiers were already beginning to form military vocal ensembles.

»VESELA PESEM ŽALOSTNO SERCE OVEDRÍ – MILA PESEM OHLADÍ NJEGOVE RANE«

MATJAŽ BARBO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izyleček: Anton Martin Slomšek (1800–62) velja za enega najpomembnejših osebnosti prve polovice 19. stoletja na Slovenskem. S svojo izrazito narodnobuditeljsko držo zaznamuje slovensko nacionalno identiteto svojega časa, hkrati pa kot muzikalno občutljiv vzgojitelj poudarja pomen glasbe pri oblikovanju posameznikovega in širšega narodnostnega značaja. Referat skuša odgovoriti na vprašanja, kako se poudarjena zunajglasbena funkcija sklada z idejo avtonomno glasbeno lepega, ki se uveljavlja v času, ko je Slomšek živel, kako te ideje vplivajo nanj in v kolikšni meri v njegovih spisih odzvanja estetika prejšnjih stoletij, vse od antičnih in zgodnjekršćanskih piscev.

Ključne besede: Anton Martin Slomšek, slovenska glasba, nacionalna glasbena identiteta, pesmarice

Abstract: Anton Martin Slomšek (1800–1962) is regarded as one of the most outstanding personalities of the first half of the 19th century in the Slovenian lands. With his expressly nationally oriented agenda he characterized the Slovenian national identity of his time, and as a musically sensitive teacher he also emphasized the importance of music in the formation of both an individual and the nation. The paper attempts to find answers to questions of how a pronounced extra-musical function conforms to the notion of the autonomous beauty of music that was gaining ground during Slomšek's lifetime; what the impact of these ideas was on him; and to what extent his writings reflect the aesthetics of past centuries, from ancient and early Christian writers onwards.

Keywords: Anton Martin Slomšek, Slovenian music, national musical identity, song-books

Med najpomembnejšimi osebnostmi prve polovice 19. stoletja na Slovenskem je nedvomno Anton Martin Slomšek (1800–62). S svojo izrazito narodnobuditeljsko držo je na najrazličnejših področjih zaznamoval slovensko nacionalno identiteto svojega časa – tako s svojim družbeno-političnim delom, znotraj katerega je izjemnega pomena predstavitev škofovskega sedeža v Maribor, kot tudi s širokim kulturnim udejstvovanjem: bil je eden od idejnih pobudnikov Mohorjeve družbe, urednik in izdajatelj slovenskih pesmaric, pisec poučno-leposlovnih del, pesnik in morda tudi skladatelj.

F. Kidrič je o Slomšku zapisal, da kot »duhovnik zavzema prvo mesto v slovenski zgodovini po Cirilu in Metodu«. ¹ A. Dolinar pomen svetniškosti njegovega značaja

¹ Cit. po: Jože Pogačnik, Kulturni pomen Slomškovega dela, v: *Škof Anton Martin Slomšek: (1800–1862)*, ur. Stanko Janežič, Maribor, Slomškova založba, 1996, str. 74.

strne: »Če v prvem slovenskem svetniku slovenski narod doseže svojo zrelost v Cerkvi, v svetniku – Slomšku slovenska Cerkev dobi svojo posvetitev.«² Kljub poudarjeni svetniškosti njegove osebnosti Slomšek vendarle ni nek religiozni sanjač, zatopljen le v daljave onstranskosti, temveč izrazito trezen mislec, usmerjen v praktična kulturno-politična, gospodarska, vzgojna, pa tudi filozofska in estetska vprašanja. Prav zaradi širine in bistre jasnosti Slomškove misli so njegovi spisi tudi danes privlačno branje. Z. Simčič jih primerja s »sočnim jabolkom«: »Ob tolikokrat skoraj neužitni žagovini, ki jo moramo premlevati, kakšen ugriz v sočno jabolko je Slomškova beseda!«³

Kot ena ključnih osebnosti svojega časa, ki ne zaznamuje le neke religiozne zavesti, temveč širši kulturni prostor, je s svojo »epohalno kulturološko iniciativo«⁴ v obdobju, ko prav opredelitev nacionalnega značaja poganja kri v žile porajajoči se slovensko ozavešeni glasbeni tvornosti – ta pa razumljivo s seboj ne nosi le skrbi za urejenost glasbenega jezika (še posebej ne najprej), temveč se ponaša s svojo »ne-avtonomno« nacionalno funkcionalno določenostjo –, Slomšek nadvse zanimiv tudi v okviru tematike simpozija, ki se posveča razmerju med avtonomnim in funkcionalnim v glasbi. Še posebej zato, ker zavzema glasba tudi sicer izjemno pomembno mesto v Slomškovem delu.

Slomšek se v svojih spisih in nagovorih ob različnih priložnostih večkrat dotakne glasbe. Pri tem ga vodita ne le pastoralna skrb, ampak tudi čisto osebna glasbena občutljivost, njegov »nadpovprečno razvit čut za glasbo«.⁵ Že v času kaplanovanja pri Novi cerkvi uči učence cerkveno petje. Pozneje kot spiritual celovškega bogoslovja poučuje bogoslovce liturgičnega petja. Leta 1830 si kupi klavir in si najame zanj posebnega učitelja. Kot je posredno razvidno iz njegovega zapiska ob obisku Rake,⁶ je občasno igral tudi na orgle, klavir pa je vsekakor ostal njegov spremljevalec tudi pozneje. Tako F. Kovačič pričuje, da je še kot škof v prijateljski družbi sédal za klavir in prepeval.⁷

Še posebej pomembno je bilo Slomškovo podpiranje petja, ko je postal šolski nadzornik. Poskrbel je celo, da so bili učitelji, katerih učenci so dobro prepevali, denarno nagrajani. Tudi sicer ga je pri njegovih vizitacijah posebej razveseljevalo petje otrok.⁸ Ker se je zavedal, da je eden glavnih problemov pri razširjanju visoke kulture petja, zlasti šolskega, popolno umanjkanje uporabne literature, se je sam lotil njenega izdajanja. Leta 1851 tako objavi v dodatku k *Drobtinicom* zbirko 14 šolskih pesmi, namenjenih vsako-

² France Dolinar, Oče slovenske cerkve, v: *Škof Anton Martin Slomšek: (1800–1862)*, ur. Stanko Janežič, Maribor, Slomškova založba, 1996, str. 105.

³ Zorko Simčič, Slomšek, učenik za vse čase, v: *Škof Anton Martin Slomšek: (1800–1862)*, ur. Stanko Janežič Maribor, Slomškova založba, 1996, str. 114.

⁴ J. Pogačnik, Kulturni pomen Slomškovega dela, str. 74.

⁵ Edo Škulj, Slomšek in glasba, v: *Slomškov simpozij v Rimu*, ur. Drago Klemenčič, Rim, Slovenska bogoslovna akademija v Rimu, 1983, str. 173.

⁶ Nav. delo, str. 175.

⁷ »Ako so bili dobri prijatelji, so se tudi radi vsedli k svojemu glasoviru, in z njimi kako veselo pesem zapeli, kar so še celo kakor škof prve leta večkrat storili.« Cit. po: E. Škulj, Slomšek in glasba, str. 175.

⁸ »Ponekod, kjer je prenočeval, so mu učenci včasih tudi zapeli zvečer podoknico. To ga je vidno razveselilo,« pravi Druzovič. Prim.: Hinko Druzovič, Anton Martin Slomšek in njegov pomen za razvoj glasbenega življenja, osobito na ozemlju bivšega Spodnjega Štajerskega, *Cerkveni glasbenik* 59 (1936), str. 132.

dnevnemu prepevanju otrok pred poukom in po njem. To strukturo ohrani tudi v znameniti pesmarici *Šola vesela lepega petja za pridno mladino* (1835), le da vsebino nato še z dodatki (s »pesmimi veselih otrok« in »poštenimi zdravičkami«) bistveno razširi. Ob tem je pomemben že prej njegov souredniški prispevek pri izdaji prve slovenske posvetne pesmarice z melodijami, tako imenovane Ahaclove zbirke *Koroshke ino Shtajarske Pesme ...* (1833). Seveda kot duhovnik skrbi tudi za izdajanje cerkvenih pesmi; uredi *Zerkvene pesmi* (1849), ki izidejo kot dodatek k lekcionarju gomilskega župnika M. Stojana (*Sveti evangelji s molitvami ino branjam ...*, 1845), pa *Pobožne pesmi v Drobotnicah* za leto 1850 in *Venec blagoslovnih pesmi* (1861), s katerimi uresničuje del širšega načrta izdajanja slovenske cerkvene pesmarice, ki pa zaradi njegove smrti ostaja žal neizpolnjen.

Slomšek poudarja pomen glasbe pri oblikovanju posameznikovega in širšega narodnostnega značaja. Njegovo ukvarjanje z glasbo ima nedvoumen nacionalni predznak;⁹ usmerjeno je v dvig nacionalne kulture, v skrb za materinščino, ki mu pomeni enega najpomembnejših svetopisemskih »talentov«. Ob razumljivi duhovniški in škofovski pastoralni skrbi za utrjevanje religioznosti med svojimi verniki, ki jo lahko seveda dobra glasba le krepí, se ves predaja »razsvetljskim« prizadevanjem za dvig splošne omike – rasti pismenosti, vsestranske izobraženosti in razgledanosti, zatiranju plehkosti, pijančevanja, ekonomske in socialne zaostalosti.

Idejno je Slomškova pozornost do glasbe prežeta s funkcionalno opredeljenostjo glasbe in z njeno odvisnostjo od zunajglasbenih ciljev, tako v vzgojno-prosvetiteljski rabi kot pri dvigu nacionalne zavesti. Ta »uporabnost« glasbe tudi določa njene estetske normativne koordinate. Zato Slomšek razumljivo vso skrb posveča glasbi, ki more najprepričljiveje ustrezati navedenim zahtevam. Seveda zlasti podpira glasbo, ki je povezana z besedilom, s katerim je mogoče vzgojne in nacionalne cilje najbolj nedvoumno identificirati. Ne glede na to, da mu je bila vokalna glasba tudi značajsko verjetno najbolj blizu, se k njej nedvoumno nagiba tudi iz idejnih razlogov. »Lepo je slišati glasne zvone peti, še lepše veselo orgle žvrgoleti; najlepši pa je človeški glas, s katerim poje in govori, žaluje in se veseli; besede, katero mu je vsegamogočni Stvarnik dal, je najiminenitnejši in največji dar milosti božje.«¹⁰ Ali na drugem mestu: »Slajše reči na svetu ni, kakor je pesem lepa. Milo mati poje, ki ziblje dete svoje; med pesmi dete mehko zaspi. S petjem si otroci kratek čas delajo, kadar veselo procesijo peljajo; ne vejo za revščino tega sveta. Dobre volje si kmetič žvižga in pôje, orač na polju, kosec na travniku; v pesmih ne čuti težavnega dela. Prepeva si rokodel med svojim orodjem in delo mu teče izpod rok gladko kakor vesela pesem iz srca.

Pojoč gredo srčni vojščaki nad sovražnika v boj; v pesmih jim raste srce. Pevce in pevke imenitna gospôda ima, da ji ubirajo zložne pesmi na grla dva, na tri in o štiri, kakor se ji poljubi. V samoti si poje popotnik, da ga ni strah; poje v vózi [ječí] jetnik, bolnik na postelji svoje dolge noči ter si žalosten sirotej kalno srce vedri. V svetih pesmih se molitev pobožnih kristjanov nebesom vali; zdaj v veži božji, zdaj v lepi procesiji pobožnega petja srce kipí. Ni

⁹ Pri tem moramo biti pozorni na njegovo ostro odklanjanje vsakršnih nacionalističnih idej.

¹⁰ Anton Martin Slomšek, Dolžnost svoj jezik spoštovati (*Drobotnice* 1849), v: Anton Martin Slomšek, *Slomškovo berilo. Izmed Slomškovih spisov izbrala Vinko Škafar in Jakob Emeršič*, Celje, Mohorjeva družba, 1991, str. 176.

gostije ne sedmine, ni poštene družine, kjer bi čedne pesmi ne bilo. – In tako je prav; saj tudi ptička poje; kaj bi človek ne pel. Pesmi le tam slišati ni, kjer ni poštenih ljudi.

Ni jih pa tudi na svetu ljudi, ki bi rajši peli kakor Slovenci, in lepšega dara ne vém, kakor jim čedno pesmico dati.«¹¹

V tem kontekstu velja razumeti tudi njegov mestoma izrazito odklonilen odnos do orgel: »Lepa cerkvena reč so orgle, ali skušnja nas uči, da petju ljudi niso prijateljice, zato ker večidel orglarjev petja ne obudi in ne povzdiguje, temveč le duši.«¹² Odreka veljavo celo orgelski barvitosti, ki za spremljanje petja po njegovem mnenju ni pomembna: »Nekateri red pišal za drugo ni, kakor da brezvredni organisti smešne komedije na nju delajo. Toljko naj bo registrov, kolikor jih je za prilagajanje k petju potreba in sicer k večemu 12. Tiste pastirske žvižge, tičjo cvilenje, hobve, gosli, posavna, boben, kukavca in taka nepotrebna ropotija naj gre rakom žvižgat, ne v cerkvi pohujšanje delat.«¹³ Zdi se, kot da se Slomšek radikalno odreka glasbi, ki bi ne bila neposredno s svojo zunajglasbeno funkcijo natančno determinirana, s tem upravičena, posledično pa tudi estetsko relevantna.

Razumljivo je tudi Slomškova umetniška ustvarjalnost vsa vpeta »v okvir njegovega versko-vzgojnega in prosvetno-vzgojnega dela«, kot pravi H. Družović.¹⁴ Komponiranje zato nikakor ne more biti avtonomno kreativno dejanje v lastni genij zarztega (romantičnega) ustvarjalca, temveč vidi svojo nalogo predvsem v prepričljivem uresničevanju ciljev, ki naj jim umetnost služi. Tudi zato verjetno Slomšek ne daje takega pomena vprašanju avtorstva. Za umetnost po njem ni pomemben toliko ustvarjalni zamah, iz katere je rojena, temveč mnogo bolj njen smoter, kolikor ga dosega. V tem smislu je izjemno zgovoren opis ustvarjalnega procesa izpod peresa njegovega sodobnika F. Kovačiča: »Po Manihovem¹⁵ poročilu je Slomšek zložil najmanj deset napevov, v resnici veliko več, toda takih napevov nikdar ni hotel lastiti sebi, katerih ni popolnoma sam zložil. Če mu je prišel na uho kak nov napev, je poklical k sebi Maniha in ga opozoril, kaj naj bi se v napevu spremenilo. Pa sta poskušala: škof je zaigral melodijo na glasovirju, Manih pa je poslušal, potem je zaigral Manih in škof poslušal. Če še ni bila stvar dovolj preizkušena, je škof stopil v kot k peči – radi primerne razdalje – in zapel, Manih pa je pisal note za njim, nato je stopil Manih k peči in zapel, škof pa ga je spremljal po zapisanih notah z glasovirjem. Če se je vse ujemalo, je šel napev v tiskarno. Včasih je od prvotnega napeva ostal samo začetek, včasih kaka vrstica, včasih le rahel spomin. Kakor pesmi je Slomšek tudi napeve pilil in popravljaj, pa je tako pesem in melodijo označil kot 'staro domačo' ali 'narodno'. Tudi blagoslovne pesmi so tako nastale; učitelji in duhovniki so mu od raznih strani poslali pesmi z napevi. Slomšek jih je pregledal, opilil in uredil, Manih pa

¹¹ Anton Martin Slomšek, *Pesmi sladke glas (Drobtinice 1847)*, v: A. M. Slomšek, *Slomškovo berilo*, str. 14.

¹² Anton Martin Slomšek, *Lepo petje, lepo srce (Zgodnja Danica 1849)*, v: A. M. Slomšek, *Slomškovo berilo*, str. 207.

¹³ H. Družović, *Anton Martin Slomšek in njegov pomen...*, str. 133–134.

¹⁴ Nav. delo, str. 136.

¹⁵ Peregrin Manich je bil učitelj, organist in regens chori, doma s Češke, ki je prišel 1847 v Št. Andraž, nato pa s Slomškom v Maribor. Bil je tudi pevovodja mariborske čitalnice. Slomšek ga je kot glasbenika zelo cenil.

še glasbeno spopolnil in šle so v tisk.«¹⁶ Slomšek je torej očitno najrazličnejše napeve skupaj z besedili brez zadržkov obdeloval, popravljaj, po potrebi tudi prevajal, da bi tako dosegel prepričljiv izraz, kar je pomenilo seveda: da se je glasba najustrezneje ujela s svojo funkcijo. Številne predelave različnih pesmi, ki so se nam v povsem drugih inačicah ohranile, so dobile po Slomškovem posegu tudi radikalno drugačno podobo. Tak poseg je lahko tudi samo v osnovnih potezah spominjal na izvirnik. Nedvomno pa je bil Slomškov prispevek pri tem odločilen. Težko celo dvomimo, da v določenih primerih ne gre tudi za povsem samostojne Slomškove stvaritve.¹⁷ Nenazadnje to izrecno trdi celo njegov najbližji glasbeni sodelavec, Peregrin Manich, *regens chori* že na koru cerkve v Št. Andražu in potem v Slomškovem Mariboru. Vendarle pa je bilo vprašanje avtorstva pri tem v ozadju in za Slomška nepomembno. To je morda tudi eden od razlogov, da se na svoje skladbe ne podpisuje.

Vendarle je Slomšek pri svojem delu zelo skrben, natančen in premišljeno izbrusi vsako podrobnost. Tudi zato je morda tako kritičen do obrtniško slabih izdelkov: »So šolniki, ki pesmi zlagajo, kakor bi otrobe vezal; imajo pesmi brez števila, pa tudi brez solí. Tuje pesmi predelajo, jim druge napeve oblečejo, in táko zmešnjavo naredé, da fara s svojo sosedo popevati več ne more.«¹⁸ Prav tako graja svetne godce, ki ne znajo upoštevati zvrstnih meril in v cerkvah »godejo posvetno, de bi si mislil biti v kakem gledališi ne pa v božjej hiši.«¹⁹ Obenem smeši tudi nerodne pesnike, ki zlagajo neumnosti kot tisti, ki je »zaokročil: Sveta Trojica, prosi Boga za nas! Drugi se je v taki pesmi farnom za dobro bernjo pri sveti maša zahvalil itd.«²⁰

Odnos Slomška do umetnosti, ki naj služi zunajumetnostnim ciljem, se vidi tudi v njegovem literarnem ustvarjanju. Dober zgled sta Blaže in Nežica, ki sta deležna kritike kot neplastična lika, ki se ne razvijata, ne doživita psihološke spremembe, nista poglobljeno portretirana individuuma z jasno izdelanimi značajskimi potezami. Nasprotno se zdita le personificirani ideji. Neindividualiziran značaj likov je tako izrazit, da ne moremo drugače, kot da verjamemo, da se v tem kaže prav Slomškov temeljni ustvarjalni namen. Očitno je namreč, da je v ospredju njegovega zanimanja izrisanje nekakšnih »alegoričnih« likov, ki jim smisel daje ideja, položena vanje – vse ostalo je v primerjavi s tem drugotnega značaja. Poleg dvigovanja nacionalne zavesti in kulturno-prosvetiteljske drže, h katerima stremi njegova ustvarjalnost, je eden glavnih Slomškovih ciljev predvsem izrisanje platonsko razumljenega sveta idej, ki mu pomaga pri razgrinjanju bistvenih nраво-vzgojnih načel. Izbrušenje podobe tega idejnega sveta je ob širjenju intelektualnega obzorja bralcev, nacionalnem ozaveščenju s slovensko literaturo ter nenazadnje žlahtnem razveseljevanju tako tudi temeljno Slomškovo ustvarjalno vodilo.

Ob ustanovitvi *Društva za izdajanje in razširjanje dobrih bukev*, kot se tedaj opredeljuje *Društvo svetega Mohorja*, je v oklicu, ki ga je Slomšek sestavil z nekaj koroškimi

¹⁶ E. Škulj, Slomšek in glasba, str. 176–177.

¹⁷ V literaturi je najti sicer tudi izrazito skepso do Slomškovega lastnega avtorskega kompozicijskega prispevka. Prim. E. Škulj, Slomšek in glasba.

¹⁸ A. M. Slomšek, Lepo petje, lepo srce, str. 207.

¹⁹ Fran Kimovec, Škof Slomšek in cerkvena glasba, *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), str. 27.

²⁰ Ib.

intelektualci 27. julija 1851, zapisal, da želi društvo »na svetlo dajati in razširjati dobre knjige, ki um, srce in voljo ljudi razsvetliti in požlahtniti in se zraven tudi dober kup razprodajati zamorejo.«²¹ Lahko bi rekli, da »razsvetlitev« in »požlahtnitev« stojita torej ne le v temelju Slomškovega literarnega udejstvovanja, temveč tudi sicer vsega njegovega kulturnega dela, nenazadnje tudi ukvarjanja z glasbo.

V *Nagovoru*, s katerim uvaja svojo *Šola veselo lepega petja za pridno šolsko mladino*, namenja zbirko pesmi učiteljem in učencem z zgovornim poudarkom: »Nate jih torej čednih pesmic lično zbërko za šolo in za domá. Radi se jih učite, pa še rajši popevajte jih, si polepšati svoje življenje, si poslajšati svoje veselje, pa tudi polajšati svoje terpenje. Vesela pesem žalostno srce ovedrí – mila pesem ohladí njegove rane. Lepa pesem je božji dar.«²² Če so razvedritev, tolažba, razsvetlitev, polepšanje ... temeljni cilji, h katerim Slomšek stremi, jih je mogoče najprepričljiveje doseči prek glasbe, ki zmore neposreden vstop v človeško notranjost, v njegovo srce. Ideja, zaradi katere je razumljivo Slomškova poudarjena skrb za glasbo ne glede na njegov nedvomen glasbeni talent,²³ več kot razumljiva, je povsem platonističnega značaja in je imela že pri zgodnjekrščanskih piscih izjemno veliko zagovornikov. Odprtost duše za glasbo izvrstno označi Boetij: »Disciplina nima bolj odprte poti v dušo kot skozi uho; ko ritmi in modusi dospejo v dušo po tej poti, je jasno, da jo napadejo in povzročijo, da se prilagodi njihovi naravi. [...] Iz vsega tega je jasno in zanesljivo, da je glasba tako zelo del naše narave, da ne moremo brez nje, tudi če bi to želeli.«²⁴ Še izraziteje bi s Slomškovimi mislimi lahko povezali ideje Janeza Zlatoustega, ki piše o pomenu glasbe za liturgijo in za splošno vzgojo ljudi – torej za obe osrednji področji, ki se jim je posvečal Slomšek: »Ko je Bog videl, da je večina ljudi brezbriznih, da prihajajo z nejevoljo k branju božje besede in da jim je trud za to odveč, je za to, da bi bil njihov trud bolj prijeten in da bi olajšal njegovo dolgočasnost, preroškimi besedam dodal melodijo, da bi tako očarani z modulacijo petja vsi lahko z večjo gorečnostjo povzdignili svete himne k njemu. Kajti nič ne povzdigne tako duha, mu da kril in ga osvobodi iz srca, odreši telesne ječe, gani z ljubeznijo modrosti ter ga pripravi do zaničevanja vsega, kar se nanaša na to življenje, kot modulirana melodija ter iz števil sestavljen božanski spev. [...] Kot se svinje skupaj valjajo v blatu in se muhe zbirajo, tako tudi hudi duhovi pridejo tja, kjer vlada razuzdana pesem.«²⁵

²¹ J. Pogačnik, Kulturni pomen Slomškovega dela, str. 82.

²² Anton Martin Slomšek, *Šola vesela lepega petja za pridno šolsko mladino*, Celovec 1853, faksimile: Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan, 2004, III.

²³ Zanimiva v tej zvezi je grafološka analiza Slomškove pisave, za katero A. Trstenjak zapiše, da »[...] poje. Ne rečem, da je podobna kar Beethovnovi pisavi. Je pa muzika v njej. Ne mislim, da bi moral imeti vsak muzikaličen človek pisavo kakor Beethoven, še manj pa, da je bil Slomšek enako muzikalno nadarjen; hočem samo povedati, da ima njegova pisava nekaj dominantnih potez, ki govorijo za muzikalno čud: močan ritem, poudarjena dinamika, neposrednost, živa fantazija, sozvočje z naravo ipd.« Anton Trstenjak, Slomškova osebnost. Grafološko karakterološka osvetlitev, v: *Slomškov simpozij v Rimu*, ur. Drago Klemenčič, Rim, Slovenska bogoslovna akademija v Rimu, 1983, str. 23.

²⁴ Cit. po: Boethius, Fundamentals of Music, v: *Source Readings in Music History*, ur. Oliver Strunk, New York in London, W. W. Norton & Co., rev. ed. 1998, str. 137–143.

²⁵ Cit. po: St. John Chrysostom, Exposition of Psalm 41, v: *Source Readings in Music History*, str. 123–126.

Pri Slomšku lahko srečamo vrsto vzporednih idej: »Petje ima čudno moč za dobro, pa tudi v hudo, kakor ga obrneš.«²⁶ Podobna je misel: »Petje ima življenje lepšati, požlahtniti vse naše dejanje in nehanje. [...] Posvetne, poštene pesmi so življenja sol, da se ne pokvari. Popevajo naj se pozemeljske reči in časne prigodbe, ali duh naj se povzdigne nad minljivost in naj svojega namena ne pozabi.«²⁷ Ali na drugem mestu: »Pošteno petje mora biti dobre volje zabela in kratkočasja vino.«²⁸ V tej zvezi je zanimivo, kako Slomšek poudarja, da lahko glasba vodi tudi k slabemu: »Je hudirska pesem marsejeza nekdanje Francoze podivjala, jih na prekucije in v morije gnala kakor polhe hudi duh, je pa tudi sveto petje obdivjano ljudstvo tažilo [toložilo].«²⁹

»Taka izvrstno zložena pesem je vernim, prostim poslušateljem globoko v srce segla in povzdignila dušo visoko nad to revno zemljo v sveto nebo, če je bila prava.«³⁰

V skladu s pitagorejsko-platonsko tradicijo je tudi Slomškova ideja, da »strune« naše duše odzvanjajo v sozvočju z glasbo, zato naj bi pesmi »budile strune serčne pobožnosti.«³¹

Eden najbolj izrazitih Slomškovih osebnih izpovedi o učinku glasbe je njegova pripoved o romanju v Mariazzell, objavljena v *Drobtinica* leta 1863: »Kedar sim svoje dni v M^{ia} Celji [Mariazzell] bil lih o Marijinem rojstvu, sim vidil trume pobožnih romarjev iz vsih krajev Avstrijskih deržav, in sim slišal milo petje v mnogoterih jezikih Bogu in Mariji v hvalo in čast, mi je to lepo petje toliko v sercu milo djalo, de sim se veselja razjokal in tudi peti začel.«³² Zdi se, kot da v Slomškovem doživetju petja romarjev neposredno odzvanjajo Avguštinove besede o solzah ob petju pri liturgiji: »A kadar se spomnim svojih solza, ki sem jih prelival ob spevih tvoje cerkve v prvih časih svoje vrnitve k veri, ali če pomislim, da tudi danes ni predvsem petje, kar me osvaja, ampak vsebina, če se poje z jasnim glasom in s kar najbolj prikladno modulacijo. [...]«³³

Obenem je mogoče Slomškov odnos do glasbe primerjati tudi z njemu sočasnimi stališči. Neposredno se tako navezuje na ideje, ki jih izreka heidelberški sodobnik A. F. J. Thibaut: »Nepokvarjeni ljudje imajo čut za glasbo, če naravno in zdravo ustreza čistemu človekovemu občutku; in z ničemer ni mogoče bolj učinkovati na ljudi kot prek oplemenitene glasbe. Pustimo torej, da se celotno občestvo lahko nauči petja preprostih koralov, višje duhovne skladbe prinašajo izbrušeni pevci, s čimer tako rekoč postanejo v cerkvi vidni angeli, občestvo v pobožnosti zasliši nekaj, kar samo, zaradi množičnosti in šibkosti ne more ustvariti.«³⁴ Slomšek podobno želi, da bi ob duhovnih pesmih »vsa verna

²⁶ A. M. Slomšek, *Lepo petje, lepo srce*, str. 206.

²⁷ Nav. delo, str. 208.

²⁸ Nav. delo, str. 209.

²⁹ Nav. delo, str. 207–208.

³⁰ Nav. delo, str. 210.

³¹ Cit. po: F. Kimovec, *Škof Slomšek in cerkvena glasba*, str. 25.

³² Nav. delo, str. 26.

³³ Cit. po: Avrelij Avguštin, *Izpovedi X/33*.

³⁴ Cit. po: *Musik – zur Sprache gebracht: Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, ur. Carl Dahlhaus in Michael Zimmermann, Kassel [...], Bärenreiter, 1984, str. 215–220.

občina plavala v enem duhovskem veselji ter pela in pila iz živega vira svete nebeške čute pobožnega, večniga življenja».³⁵

Četudi je jasno, da Slomšek razmišlja o glasbi kot umetnosti, vpeti v koordinate širše funkcionalne opredelitve, ta funkcionalnost vendarle ni toga in statična, temveč široka in dinamična. Ne le, da je pri njem »mesta tudi za posvetne sestavine«, kot opozarja J. Pogačnik,³⁶ temveč se zdi, da umetnost dosega svoj tudi zunaj-umetnostni cilj, ko postaja čista kot umetnost; ko se bliža idealom »lepega«, »dobrega«, »resničnega«, oziroma »veselosti«, »milosti«, »dobre volje«, »zlahtnosti« itn., kot to opredeljuje sam Slomšek. V tej zvezi postaja razumljivo tudi njegovo navdušenje nad vsako glasbo »s soljo« – ne glede na njeno duhovno ali posvetno vsebino.

Iskanje vedrega, zlahtnega, veselega, milega, lepega, se v temelju sklada tudi s Slomškovimi teološkimi načeli, ki se jim upira toga janzenistična strogost, namesto katere iz njegovih pridig, pastirskih pisem in drugih zapisov veje topel, odprt, veder človeški odnos.

Funkcija umetnosti torej po Slomšku ne more biti neko realistično slikanje sveta, prav tako ne pobeg v romantično sanjarjenje, temveč razvedritev in požlahtnitev ljudi, versko-vzgojna okrepitev, nacionalna ozavščenost in trezna intelektualna razgledanost. To so načela, ki tudi sicer vodijo njegovo delovanje na vseh področjih – tako njegovo pastoralno delo v funkciji duhovnika in škofa, njegova vzgojna prizadevanja v vlogi učitelja in šolskega nadzornika, njegovo organizacijsko skrb, ko z Mohorjevo družbo širi bralno kulturo in dviguje splošno kulturno-civilizacijsko raven slovenskega bralstva, kot tudi nenazadnje njegovo umetniško ustvarjalnost, kadar se ukvarja z literaturo ali glasbo. Temeljno vodilo je iskanje Lepega, ki pa ima pri Slomšku razumljivo ostro začrtane transcendence konture.

Če samopozabna kontemplativna utopitev zaznamuje recepcijo glasbe, ki jo imamo za avtonomno ne glede na njen namen, na njeno funkcijo (zato lahko govorimo tudi o »lepi« plesni ali liturgični glasbi, pri katerih pri njenem doživljanju popolnoma pozabimo na funkcionalni kontekst, iz katerega je nastala), in je obratno lahko popolnoma avtonomno zasnovana glasba v trenutku njene recepcije ostro funkcionalno opredeljena (kot neka visoka umetniška glasba, ki je zlo-rabljena za zvočno opremo reklame ali filma), se zdi jasno, da je (ne-)avtonomnost fenomenološko skrita nekje sredi med (po)ustvarjalnim aktom in recepcijo. Poleg tega, da lahko nek zunajglasbeni namen ne ovira, temveč celo okrepi estetski užitek (zlasti znotraj Kantove »umetniške sodbe«, ki se zaveda kontekstualne vpetosti glasbe), ki ga načeloma povezujemo z estetsko neodvisno glasbo, lahko obratno tudi rečemo, da samopozabni estetski užitek ni v navzkrižju z dosego nekih zunajglasbenih ciljev (denimo nacionalne ozaveščenosti). Navidezni paradoks, ki se zdi, da izničuje pomen polarizacije avtonomno-funkcionalno, je po svoje pomirljivo razrešen prav pri Slomšku. Slomšek, ki ga pri ukvarjanju z glasbo vodijo (tudi) zunajglasbeni cilji, je pravzaprav ves usmerjen v iskanje Lepega. Razumljivo pa je to Lepo pri njem dostopno le v nekih metafizičnih daljah.

³⁵ Cit. po: F. Kimovec, Škof Slomšek in cerkvena glasba, str. 25.

³⁶ »Njegovo slovstveno, šolsko in organizacijsko delo je bilo zato funkcionalno obremenjeno, vendar je bilo v tej obremenitvi mesta tudi za posvetne sestavine.« J. Pogačnik, Kulturni pomen Slomškovega dela, str. 85.

“A MERRY SONG CHEERS UP A SAD HEART – A TENDER SONG
SOOTHES ITS WOUNDS”

Summary

Anton Martin Slomšek (1800–1962) is regarded as one of the most outstanding personalities of the first half of the 19th century in the Slovenian lands. With his expressly nationally oriented agenda he characterized the Slovenian national identity of his time, and as a musically sensitive teacher he also emphasized the importance of music in the formation of both an individual and the nation. The paper attempts to find answers to questions of how a pronounced extra-musical function conforms to the notion of the autonomous beauty of music that was gaining ground during Slomšek’s lifetime; what the impact of these ideas was on him; and to what extent his writings reflect the aesthetics of past centuries, from ancient and early Christian writers onwards.

Slomšek was one of the founders of the publishing house Mohorjeva družba, an editor and publisher of Slovene books of songs, a writer of instructive and belletristic literature, a poet and even perhaps a composer. In his writings, Slomšek often refers to music – a fact that seems to be closely connected with his personal musical sensitivity. Moreover, his attitude to music also reveals an unquestionable national character. The attention that he focuses on music therefore acquires the functions of linking music with extra-musical goals, serving educational aims and raising national consciousness. Conversely, this also defines its aesthetic co-ordinates. For this reason, Slomšek particularly favours vocal music. In 1851 he published a collection of 14 school songs that were to be sung each day before and after school. This structure is retained also in his famous songbook *Šola vesela lepega petja za pridno mladino* (1835), which includes additional songs. Also important is his editorial contribution, with others, to the first Slovenian songbook to contain melodies, the so-called Ahacel collection *Koroshke ino Shtajarske Pesme ...* (1833). Of course, Slomšek, as a priest, also devoted effort to editing church songs, as in *Zerkvene pesmi* (1849), *Pobožne pesmi* (1850), and *Venec blagoslovnih pesmi* (1861); the last collection belongs to a broader project to edit a Slovenian hymnal, sadly left incomplete at Slomšek’s death.

»GLASBA ZA RABO« KOT DRUŽBENOZGODOVINSKI POJAV V DRUGI POLOVICI 19. STOLETJA NA SLOVENSKEM

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIĆ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izvleček: *Institucionalno podprta, uveljavljena in množično razširjena glasba, t. i. »glasba za rabo«, je imela na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja hibriden značaj. V vseh ozirih preprosta glasba »v ljudskem duhu« je bila ponavljajoč vsebinski in oblikovni vzorec, ki je bil posledica zunajglasbenih dejavnikov in pomanjkljive glasbene izobrazbe. Ključna pri priznavanju meril njene uporabne vrednosti je bila recepcija. V oziru razumevanja normativnega pomena uporabne vrednosti se kažejo ključni etnični, zgodovinski, socialni vzročniki, med katerimi sta bili sredi 19. stoletja v ospredju konservativna, družabno-patriarhalna kulturna politika in socialna nediferenciranost.*

Ključne besede: *glasba 19. stoletja, glasba in politika, glasba in družba, glasbeni nacionalizem, funkcionalna glasba*

Abstract: *The well-established, institutionally supported and widely disseminated Slovenian music of the second half of the nineteenth century, so-called "utilitarian music", had a hybrid character. As a result of extra-musical factors and gaps in musical education, simple music in a folkloristic vein became the established cliché in form as well as in content. The reception of this music became the decisive factor in establishing the criteria for its usefulness. With regard to understanding the normative sense of this usefulness, the crucial factors emerge as ethnic, historical and social; among these, the most conspicuous in the mid-nineteenth century were the conservative, socially patriarchal cultural attitudes and the high degree of social homogeneity.*

Keywords: *nineteenth-century music, music and politics, music and society, music nationalism, functional music*

Fenomen izvirne, institucionalno podprte poljudne »glasbe za rabo« oziroma kriteriji njene uporabne vrednosti v slovenski glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja doslej niso bili podrobneje obravnavani. Glavni vzrok za bolj ali manj enotno obravnavo izvirne slovenske ustvarjalnosti v zgodovinskih zapisih je njen količinski minimum. Razvoj slovenske glasbe je v obravnavanem obdobju zamujal do te mere, da sta v izvorni ustvarjalnosti sovpadla oba tipa glasbe, institucionalno podprta poljudna glasba »v ljudskem duhu« in množično razširjena popularna glasba.

Zaradi specifičnosti slovenske glasbene situacije v drugi polovici 19. stoletja, kvantitativnega in kvalitativnega ustvarjalnega manjka, odsotnosti zvrstne in žanrske različnosti in raznovrstnosti, je imela t. i. »glasba za rabo«,¹ se pravi glasba, katere produkcija

¹ Glede na posamezne vidike glasbeno »uporabnega« npr. recepcijski, komunikacijski, potrošni vidik, bi morda veljalo uporabljati tudi nekatere slovenske prevode strokovnih terminov kot so

in reprodukcija sta bili namenjeni izpolnjevanju določenega smotra in določenim izvajalcem oziroma določenemu segmentu izvajalcev, kot socialnozgodovinska kategorija hibriden značaj. Vsebovala je namreč posamezne lastnosti in značilnosti različnih kategorij, ki so bile v muzikologiji utemeljene na empirično-pragmatičnih raziskavah glasb velikih evropskih narodov, pri katerih je razvojna stopnja omogočala diferenciacijo, to so glasba v ljudskem duhu, popularna glasba, priložnostna glasba, množična glasba, vsakdanja glasba, trivialna glasba, lahka glasba in zabavna glasba. V primeru slovenske glasbene ustvarjalnosti druge polovice 19. stoletja sicer lahko govorimo o pojavu vseh naštetih fenomenov, vendar le s pridržkom. Zgodovinska oznaka »glasba za rabo«, ki se je pojavljala v pisanju o glasbi v različnih besednih zvezah kot npr. »glasba za potrebe pevskih zborov«, »glasba za domačo rabo«, »glasba za šolsko rabo«, »glasba za cerkveno rabo«, je torej zbirni pojem. Zgodovinski pojem »glasba za rabo« bi lahko v nekaterih primerih označevale tudi značilnosti danes uveljavljenih strokovnih terminov. Če bi izpostavili komunikacijski vidik, se zdi primerna raba glasbeno-sociološkega zbirnega pojma poljudna glasba, ki sta ga že pred desetletji utemeljila Heinrich Bessler in Kurt Blaukopf. Slednji ga je postavil nasproti umetniške glasbe. Pri tem ne gre jemati v obzir njenega estetskega razvrednotenja ampak množično razširjenost.

»Glasba za rabo« je bila nesamostojna glasba, odvisna od uveljavljenih splošnih kompozicijskih norm in namenjena izpolnjevanju socialne funkcije. Bila je uveljavljena in množično razširjena glasba. Zunanji pokazatelj njene učinkovitosti so bile naklade oziroma ponatisi zbirk. Ključna pri priznavanju meril »uporabne vrednosti« glasbe je bila recepcija. Njeno vrednotenje ni temeljilo na nespremenljivi estetski ali umetniški vrednosti, ampak je bilo odvisno od spremenljivih izvenglasbenih dejavnikov. Glede na potrošni, tržni vidik glasbe bi morda veljalo v nekaterih primerih prevzeti iz literarne teorije tudi predlog slovenskega literarnega teoretika Matjaža Kmecla »potrošna literatura«² in namesto izraza »glasba za rabo« uporabljati termin »potrošna glasba«.

Namen prispevka je prikazati »glasbo za rabo« kot družbenozgodovinsko spremenljiv fenomen. Osvetliti torej zgodovino idej o glasbi, se pravi zbir splošno sprejetih vrednot, drž in obnašanj, in tudi samo glasbeno prakso oziroma izvorno ustvarjalnost skozi njene podobe in pomene, ki so jih takrat pomembno pogojevala utilitarna načela, veljavna še od razsvetljenstva. Ta so bila v nacionalno občutljivem času po letu 1848 na obrobju srednjeevropskega prostora pregnetena še s potrebo po avtentičnosti. V danih pogojih, ko je bila »umetniška funkcija« glasbe prikrita in neupoštevana in so v območju predpogojev in same realizacije glasbe poleg glasbene izobrazbe tudi izvenglasbeni dejavniki na vseh ravneh usmerjali povezave med glasbo in glasbenim življenjem, je bil utilitarizem ne le vzrok ampak hkrati tudi posledica izvorne slovenske ustvarjalnosti.

»družbenoangažirana glasba« ali »občevalno primerna glasba«. Termin trivialna glasba je smiselno – v nasprotju z opredelitvijo literarne teorije, ki pojem trivialna literatura uporablja kot zbirni pojem in sinonim za številne druge pojme, med njimi tudi za pojem uporabna literatura – uporabljati le za tisti del poljudne glasbe, ki jo je kot estetsko manjvredno opredelil na začetku 20. stoletja Gojmir Krek.

² Milan Hladnik, *Trivialna literatura*, Literarni leksikon. Študije 21, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1983, str. 3.

Politični in socialni kriteriji uporabne vrednosti

V oziru razumevanja normativnega pomena uporabne vrednosti se kažejo ključni etnični, zgodovinski, socialni vzročniki, ki so vplivali na občutljiva razmerja med potrebami, željami, institucionalnimi zahtevami, pričakovanji in odzivi. Med njimi sta bili v ospredju konservativna, družabno-patriarhalna kulturna politika in socialna nediferenciranost.

Narodno-prebudna, svetovnonazorsko konservativna, družabno patriarhalna kulturna politika, ki jo je na Slovenskem usmerjal Janez Bleiweis od srede pa vse do sedemdesetih let 19. stoletja v svojem poljudnem časniku *Novice*, je zaznamovala homogeno podobo javnega kulturnega življenja. Njen program je temeljil na vdanosti avstrijski monarhiji, zavezništvu s cerkvijo, skrbi za gospodarski napredek in utilitarnem pojmovanju kulture. Naloga kulture je bila koristiti narodnemu in družbenemu razvoju. Poleg zbujanja zavesti o narodni pripadnosti je bil eden izmed bistvenih ciljev konservativnega Bleiweisovega kroga tudi prosvetni, zajet v pojmu »narodna omika«, ki je temeljil na vzgoji najširših plasti za kulturo in o kulturi.

Zahteve po avtentičnosti lastne kulture, ki jih je spodbudil odpor do asimilacije s tujerodno, nemško kulturo, so izhajale iz predpostavke jezikovne specifičnosti. Pomembno vlogo v načrtih za slovensko kulturo je imela literatura. Literatura je z negovanjem slovenskega jezika kot jasnega razločevalnega znamenja postala jedro nacionalne kulture in njene samobitnosti. Literarni zgodovinar Matjaž Kmecl je zapisal: »Duhovni in literarni preboj v smer nacionalne suverenosti pa je bil mogoč šele ob dovolj obilnem pragmatičnem političnem zaledju, ki pa je potrebovalo literaturo kot temeljno možnost vedno nove in sprotne samoidentifikacije ter samorefleksije. Tako je torej stopnja identifikacije literature in naroda ta čas izjemno visoka.«³ Čeprav je Bleiweis pisal, da je »pesmi moč velika«,⁴ pa so bile besede sprva pomembnejše kot glasba, melodija je bila le prenašalka narodno-prebudnega sporočila. Načrti za utemeljitev nacionalne glasbe niso segali dlje od stopnje nasprotovanja dominaciji nemške glasbe, ki se je sicer izkazovalo ne samo v slovanskih deželah, ampak tudi v širšem evropskem prostoru (npr. Franciji ali Rusiji), vendar prej, na drugačnih osnovah in na drugačen način.⁵

V zgodnjem obdobju glasbenega nacionalizma, v obdobju folkloriziranega glasbenega rodoljubja, v idejah o glasbi ni bilo teoretičnega in načelnega premisleka o nacionalni glasbi. Trdno merilo za ločevanje domačega in tujega – nemškega je bila »narodna pesem«, ki pa ni bila raziskana. Njene značilnosti niso bile opredeljene. Ni bilo opredeljeno, v čem je izvirnost posameznih glasbenih parametrov, melodije, ritma, har-

³ Matjaž Kmecl, Kako so Slovenci v 19. stol. pojmovali pomen literature za narod, v: *XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 29. 6.–18. 7. 1992, ur. Miran Hladnik in Darinka Počaj-Rus, Ljubljana, Center za slovenščino kot tuj ali drugi jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1992, str. 83–90.

⁴ *Novice gospodarske obertniške in narodne* 20 (1862), 15, str. 117.

⁵ Marina Frolova-Walker, Against Germanic Reasoning, The Search for a Russian Style of Musical Argumentation, v: *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800–1945*, ur. Harry White in Michael Murphy, Cork, Cork University Press, 2002, str. 104–122.; Annegret Fauser, Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870–1914), v: nav. delo, str. 72–103.

monije in izvirnost metode izpeljevanja (obdelovanja) glasbenega gradiva. Šlo je za iskanje nekakšnega »slovenskega stila« vendar brez glasbene argumentacije. V obdobju, ki ga zgodovina evropske glasbe beleži kot obdobje nacionalne glasbe (glasb), bi v primeru slovenske glasbe o nacionalni glasbi, nacionalnem stilu, nacionalni šoli in glasbeno nacionalnem ne mogli pisati, kvečjemu, kot je zapisal Andrej Rijavec, o njegovih »obrisih«. ⁶ Pogoji, da je faza folkloriziranega glasbenega rodoljubja prešla v umetniško in razvojno naprednejšo stopnjo, so bili izpolnjeni šele konec 19. stoletja.

Koncept izgrajevanja kulturne identitete je sprva temeljil na kvantiteti. V primeri z uveljavljeno nemško kulturo je bila množičnost vir kulturne moči. V kulturni in politični tekmi je bil sprva pomemben pokazatelj učinkovitosti kvantitativni kazalec. Razsvetljen-sko pedagoško-utilitarno načelo »umetnost za vsakogar« je vodilo maloštevilne slovenske glasbene ustvarjalce v pisanje »glasbe za rabo«, namenjene najširšim slojem glasbenih diletantov. Njena utilitarnost, nesamostojnost se je kazala skozi različne funkcije: narodno-prebudno, reprezentativno, mobilizacijsko, socializacijsko, prosvetno, razpoložensko.

Če se je ideja o avtonomni umetnosti, umetnosti, ki bi bila ločena od življenja, v Nemčiji izkazovala predvsem v miselnosti viharništvu in zaživela v okolju izobražene elite, pa na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja za preživetje ni imela ugodnega socialnega okolja. Slovencev je bilo malo, meščanski sloj nerazvit. Izobražensko elito je predstavljala tenka plast prebivalstva, laična inteligenca je bila v primerjavi z duhovniško šibka.

Z nastopom liberalcev v slovenski kulturni prostor v sedemdesetih letih 19. stoletja, ki so zastopali radikalni slovenski in slovanski nacionalizem, svobodomiselstvo in svobodo umetnosti, se je postopoma tudi v zgodovini idej o glasbi in sami glasbeni praksi začelo ločevanje. Možnost glasbenega razvoja se je kazala v upoštevanju obeh načel, pragmatičnega in avtonomnega. Delovanje odbora osrednjega slovenskega glasbenega društva, Glasbene matice, ustanovljene 1872, so vodili njegovi večinoma liberalno usmerjeni člani. V duhu napredne miselnosti so si prizadevali za kulturni in umetniški napredek, ki bi vodil do končnega cilja – liberalizacije umetnosti. Nameni odbora Glasbene matice glede prosvetne funkcije, ki naj bi jo imela glasba, so se razlikovali od konservativnih idej staroslovencev. Slednjim je bilo petje le pripomoček za dosego neglasbenih namenov. Poleg narodnostne in etične si je odbor Glasbene matice prizadeval tudi za glasovno in estetsko izobrazbo pevcev ter za inštrumentalno glasbo, za nacionalno in tudi za glasbeno zavest, za glasbeno vzgojo in izobrazbo »do umetniške višine« ter izoblikovanje glasbenega okusa najširših slojev.

Funkcionalni odnosi v območju predpogojev in realizacije glasbe: funkcija glasbene izobrazbe

Poleg zunajglasbenih povzročiteljev je na sprejemanje in razumevanje glasbe vplivala večinoma pomanjkljiva glasbena izobrazba najštevilnejših nosilcev slovenskega glasbenega dela – glasbenih diletantov. Nivo glasbene izobrazbe je določal ravnotežje med mo-

⁶ Andrej Rijavec, Slovenskost slovenske inštrumentalne glasbe, *Muzikološki zbornik* 15 (1979), str. 7.

žnim, zaželenim in potrebnim. Glasbena matica je svoje poslanstvo, zajeto v programu »glasbene omike« opravljala s tem, da je postopoma skušala preseči uveljavljene norme in vrednosti ter vplivati na izboljšanje neizoblikovanega večinskega glasbenega okusa.

Poustvarjanje glasbe, emocionalno doživetje interpretov in recipientov, je bilo sprva pomembnejše kot ustvarjalni rezultati. Odbor Glasbene matice se je glede novih glasbenih izdaj moral ozirati na poustvarjalne sposobnosti in tudi želje ljubiteljskih pevskih zborov, pri izdajanju klavirskih skladb na »manj izurjene roke«. ⁷ Predelave narodnih pesmi in pesmi v ljudskem duhu so bile sredstvo za doseganje etičnih in estetskih vzgojnih namenov, saj so imele poleg nacionalnega ozaveščanja poseben pomen pri preoblikovanju okusa podeželskih pevcev, vajenih petja t. i. gassenhauerjev, tujih pouličnih pemic z moralno vprašljivim besedilom, in jih pripravile na izvajanje zahtevnejših umetnih pesmi. Glasbena matica je v skladu z maniro, ki se je v preteklosti uveljavila tudi v glasbeno bolj razvitih deželah, izdajala priročne izdaje predelav ljudskih melodij za moški zbor v preprostem štiriglasnem stavku. Zbirke harmonizacij slovenskih narodnih pesmi, po katerih je bilo večje povpraševanje, je izdala založba v višji nakladi kot ostale izdaje in jih morala ponatisniti. ⁸ Dejstvo je, da je večina izvajalcev želela predvsem »lahkih« skladb, le nekateri, glasbeno bolj izobraženi so zahtevali »bolj umetne«. ⁹ Uredniški odbor založbe Glasbena matica je izbral »srednjo pot« in postavil določena umetniška, kompozicijska in estetska merila. Dvojnost uredniške politike se je kazala še konec 19. in na začetku 20. stoletja tudi v objavah skladb v reviji *Novi akordi* in v glasbenih izdajah založnika Schwentnerja, ki je poleg zahtevnejših del objavljal tudi priredbe koroških narodnih in tržno uspešne popularne priredbe ljudskih pesmi za citre.

Nesamostojnost glasbe na ustvarjalni ravni: vloge, impulzi in tipologija skladateljskega dela

Na ustvarjalni ravni lahko opazujemo odvisnost glasbe skozi prizmo tistih družbenozgodovinskih in ideoloških razmerij, v katerih je glasba nastajala, se pravi skozi prizmo okoliščin njene produkcije. Ta so določevala zbir vrednot, drž in obnašanj in so vplivala na izvenglasbene momente samega glasbenega dela. Okoliščine produkcije so v drugi po-

⁷ Ob izidu klavirskega valčka Benjamina Ipavca je Danilo Fajgelj zapisal v revijo *Ljubljanski zvon*: »Na prvi pogled se vidi, da skladatelj 'ajde' po papirju ni gosto sejal, marveč je hotel zložiti tak valček, da bi ga tudi manj izurjene roke igrale brez težav.« Gl. Danilo Fajgelj, *Nove muzikalije*, *Ljubljanski zvon* 5 (1885), 12, str. 752.

⁸ V letu 1907 je Glasbena matica izdala ponatis Bajukove zbirke *Slovenske narodne pesmi* v nakladi tisoč izvodov, ostale redne izdaje le v sedemsto. Gl. Zapisnik 2. redne odborove seje Glasbene Matice 11. septembra 1907. (Zapisnike društva hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.)

⁹ V poročilu o občnem zboru Glasbene matice leta 1879 je v časopisu *Slovenski narod* zapisano: »Strokovnjaki zahtevajo strogo umetnih skladb, ali drugi, in teh je večina, prosijo lahkih kompozicij. Društvo je ukrenilo srednji pot, in da njega delavnost nij brez pomena, vidi naj se tudi iz tega, da je Slovansko pevsko društvo na Dunaju pristopilo in je tudi ud Glasbene matice, izdane skladbe pri svojih slavnih koncertih popevalo.« Gl. Iz občnega zbora Glasbene Matice, *Slovenski narod* 1879 (21. 5), št. 116 (brez podpisa).

lovici 19. stoletja na Slovenskem vplivale na položaj glasbenih ustvarjalcev. Mnogokrat je ekonomska situacija oziroma odvisnost od naročil postavila ustvarjalca s piedestala umetnika na položaj obrtnika. Pisanje »glasbe za rabo« je imelo potrošni, tržni značaj in lastnosti. Uporaba oziroma raba je vnaprej določevala že del samega ustvarjalnega procesa. Zunanje pobude, pomembni dogodki in jubileji ali razpisi so največkrat pomenili začetni ustvarjalni impulz. Nastajala so številna priložnostna dela v čast in slavo države, cesarja ali članov njegove družine, narodnega prvaka Janeza Bleiweisa, pesnikov Valentina Vodnika in Franceta Prešerna ter himne pevskih društev. Značilnosti takšnih deklarativnih priložnostnih skladb so bile v skladu z namenom pomembnost besedila, preprosta in razumljiva glasbena struktura in pomembnost izvedbe.

Leta 1862 je kulturni arbirer Bleiweis postavil ohlapna merila, ko je v časopisu *Novice* objavil razpis za najboljšo uglasbitev pesmi Jovana Vesela Koseskega *Kdo je mar?»: »Pesem mora biti v narodnem duhu zložena in kolikor mogoče lahka za petje, melodična, da bo segla v narod.«¹⁰ Tak oblikovni in vsebinski vzorec se je kot norma glasbenega oblikovanja ohranil praktično bolj ali manj do konca 19. stoletja. Tako skladana »glasba za rabo« je bila vsem razumljiva, prepoznavna, sprejeta in je zlahka pridobivala attribute popularnosti.*

Bleiweis je v svojem časopisu pretežiral glasbenega diletanta Jurija Flajšmana, ki je bil v svojem času popularen skladatelj. Slavo si je pridobil s pisanjem priložnostnih pesmi za rabo pevskega omizja, ki jih je Bleiweis zaradi prikupljivih napevov imenoval »mične pesmice« oz. tudi »popевke«.¹¹ Formula za popularnost Flajšmanovih pesmi so bile njihove všečne, ljudski podobne melodije, v povezavi s šablonskim, stereotipnim ritmom in harmonijo.

Skladatelji so ustvarjali z namenom, da bo njihova glasba poustvarjena. Imeli so natančno podobo o tem, komu je skladba namenjena, kakšne so sposobnosti poustvarjalcev, povečini glasbenih diletantov. Upoštevali so konvencionalne norme glasbenega oblikovanja, prepoznavne v zavesti povprečnega poslušalca in s tem dosegli horizont pričakovanega. S pisanjem zaželene in uveljavljene »glasbe za rabo« so se podrejali okusu in pričakovanjem poslušalcev, tudi z zavestjo, kakšne emocije naj bi glasba spodbudila. Kakšno je bilo ravnotežje med upoštevanjem priznanega glasbenega slovarja in norm oblikovanja ter glasbeno invencijo, je bilo odvisno od ustvarjalčevih sposobnosti.

Dejstvo je, da so »glasbo za rabo« v drugi polovici 19. stoletja pisali vsi slovenski glasbeni ustvarjalci; poleg priložnostnih ustvarjalcev tudi najpomembnejši trije skladatelji tega obdobja, Anton Foerster, Fran Gerbič in Benjamin Ipavec, ki so imeli priložnost glasbeno znanje in izkušnje pridobivati na tujem. Pri retrospektivnem pogledu na ustvarjalnost teh skladateljev sta poglobilni dve vprašanji: ali je bila uporabnost zavezujoča, oziroma kakšno je bilo razmerje med pragmatičnimi normativi, kompozicijsko-tehničnem nivojem in glasbeno invencijo, oziroma z drugimi besedami, kateri so bili avtono-

¹⁰ *Novice gospodarske obertniške in narodne* 20 (1862), 20, str. 154–155.

¹¹ Janez Bleiweis je ob izidu prvega zvezka zbirke *Slovenske zdravice* Jurija Flajšmana zapisal: »Gosp. J. Fleišman nam je že toliko mičnih pesmic zapel, da ga vsak Slovenec dobro pozna. 'Slovenska gerlica' je prinesla že marsikatero njegovo popevko na dan, ki je kmalu pot nesla po naši domovini.« Gl. *Novice gospodarske, obertniške in narodne* 18 (1860), 4, str. 30.

mni momenti »glasbe za rabo« in po drugi strani, ali so se, in v kakšni meri skladatelji podredili podedovanemu, privajenemu okusu zaradi želje po popularnosti.

Poustvarjanje glasbe, emocionalno doživetje interpretov in recipientov, je bilo sprva pomembnejše kot ustvarjalni rezultati. Glasbeno »uporabno« je v odnosu do izvajalca pomenilo po eni strani notni zapis, ki je nudil možnost izbire načina izvedbe – števila in vrste izvajalcev, po drugi strani tehnično preprostost. Takšni sta npr. zbirki *Slovenska gerlica* in Foersterjeva *Triglav*.¹² Z namenom, da bi olajšal izvedbo domačim pianistom, je skladatelj Anton Foerster v klavirsko priredbo svoje skladbe *Kranjska slavnostna koračnica*, ki je nastala leta 1893 ob priliki tristoletnice zmage pri Sisku, celo vpisal pravilni prstni red.¹³

V opusu najbolj plodnega glasbenega ustvarjalca tega obdobja, Foersterja, predstavlja »glasba za rabo« in priložnostna glasba pomemben delež. Skladatelj je precejšen delež svoje ustvarjalnosti namenil za cerkvene potrebe, na posvetnem področju se je uveljavil kot avtor klavirske šole, ki je bila v veljavi mnogo desetletij, za domačo rabo priredil ljudske pesmi za klavir ter za glas in klavir, uredil zbirko priredb slovenskih narodnih in popularnih, ponarodelih pesmi za glas in klavir *Triglav. Slovenske pesmi za samospes s spremljevanjem klavirja* (izdana je bila leta 1887 pri češkem založniku Urbáneku), pisal skladbe v »prav lahkem slogu« (*Planinka* je izšla kot priloga *Planinskega vestnika* leta 1898), ob priložnosti počastitve nacionalnega heroja, pesnika Valentina Vodnika je napisal slavnostno kantato, priložnostno skladbo v slavo šeststoletni zvezi vojvodine Kranjske s Habsburžani z naslovom *Kranjska z Avstrijo*, priložnostne zborovske skladbe posvetil različnim pevskim društvom.

Tudi pri ustvarjanju operete v slovenskem jeziku, za katero sta razpis objavila Dramatično društvo in kranjski deželni zbor leta 1869,¹⁴ se je Foerster prilagodil izvedbenim možnostim in uklonil okusu tedanjega občinstva. Napisal je opereto *Gorenjski slavček* z uverturo in dvanajstimi glasbenimi točkami in vpletel vanjo znane ljudske pesmi. Skladatelj je šele dvajset let kasneje opereto preoblikoval v opero, dokonponiral nekaj glasbenih točk, govorjene dele nadomestil z recitativi. Delo je bilo prvič natisnjeno šele leta 1901 kot klavirski izvleček. Odbor založbe Glasbene matice želel izdati opero v obliki klavirskega izvlečka z namenom, da bi izvajalci lahko izbirali tudi posamezne točke med bogatim in vrednim glasbenim gradivom. Na skladateljevo željo so izdali delo z dvojezičnim, slovenskim in nemškim besedilom.¹⁵

¹² Anton Razinger je o Foersterjevi zbirki *Triglav* zapisal: »[...] obseg v srednji legi, da jih bode možno prepevati visokim in nizkim glasovom, spremljanje preprosto in vendar z okusom ubrano, [...] moče bode jih odslej prepevati ne le s pevskim zborom in četverospesom, temveč tudi posameznemu pevcu in pevki, v vsakem domačem krogu in tudi koncertni dvorani.« Anton Razinger, »Triglav«, *Ljubljanski zvon* 7 (1887), 5, str. 316–317.

¹³ Danilo Fajgelj je v svojem poročilu priredbo izvorne skladbe za klavir in vpisan prstni red pozitivno ovrednotil s stališča njene »uporabnosti«. Gl. Danilo Fajgelj, *Kranjska slavnostna koračnica*. Povodoma tristoletnice zmage pri Sisku. Za vojaški orkester in klavir zložil in domačemu c. in kr. Pešpolku F. Z. M. baron Kuhn št. 17 poklonil Anton Foerster, op. 53, *Ljubljanski zvon* 13 (1893), 9, str. 571–572.

¹⁴ *Novice gospodarske obrtniške in narodne* 30 (1872), 103, str. 89.

¹⁵ Zapisnik III. odborove seje Glasbene Matice 9. oktobra 1900.

Sprejemanje, razumevanje in presoja glasbe

Sprejemanje, razumevanje in presoja glasbe so bili desetletja podrejeni čitalniški ideologiji, ki je glasbo (petje v slovenskem jeziku) omejevala z njeno vlogo v nacionalni kulturi. Slovenska glasba druge polovice 19. stoletja naj bi opravljala reprezentativno in prosvetno funkcijo. Nekritično odobravanje in navdušen sprejem vsakega novega izvirnega dela sta temeljila na zgodovinsko pogojeni čutni presoji. Že zato, ker je bila glasba slovenska, se pravi z besedilom v slovenskem jeziku, ni bilo dvoma o njeni vrednosti. Prednostni narodno-prebudni smoter je izpolnjevala sprva vsaka pesem v slovenskem jeziku. Presoja je bila torej posledica potreb, ki so izhajale iz izvenglasbenega, zgodovinskega, etničnega in socialnega konteksta. Kriteriji presoje so bili v ravnotežju s smotri, ki naj bi jih glasba izpolnjevala, s potrebami in pričakovanji.

Ključna pri priznavanju uporabne vrednosti »glasbe za rabo« je bila recepcija. Gre za to, kaj so v določenem času in okolju priznavali kot »uporabno«, se pravi kot tiste lastnosti glasbenega dela, zaradi katerih je bila skladba sprejeta oziroma se je uveljavila, ali še več, postala popularna. Skupinska sodba je temeljila na večinskem glasbenem okusu, ki pa so ga pogojevale slušne navade, pomanjkljive glasbene izkušnje in izobrazba. Pričakovanja tedanjega občinstva niso prerasla ravni zvočnega ugodja, prijetnih čustev, ki so jih zbujale »prikupljive« melodije. Atributi popularne glasbe oziroma »potrošne glasbe« so desetletja ostali enaki. Všečna, ljudski podobna melodija in lahka izvedljivost sta bili formula za uspeh in splošni značilnosti »potrošne glasbe«, glasbe ki jo je večina uporabnikov, izvajalcev in poslušalcev sprejela in cenila. Čeprav je od popularnih Flajšmanovih pesmic do nastanka Volaričevih »popcev za domačo rabo«¹⁶ minilo pol stoletja, pa se v vsebinskem in formalno-tehničnem oziru glasbeno oblikovanje tovrstnih skladb, ki so bile namenjene predvsem rabi v domačih glasbenih krogih in pevskih omizjih, ni bistveno spremenilo.

Postopne spremembe so najavili najprej zapisi o glasbi, kjer je bila tovrstna glasba označena kot glasba »za domačo rabo«.¹⁷ V pisanju o glasbi so se konec stoletja pojavile tudi eksplicitne navedbe o »zabavno-salonskem« namenu priredb ljudskih pesmi.¹⁸ S tem so tovrstne skladbe obdržale v funkcionalnem oziru vse tiste lastnosti, ki so bile značilne v glasbi večjih evropskih narodov že za »glasbeni bidermajer«, za privatno muziciranje v okviru meščanskih domov v prvi polovici 19. stoletja, in sicer družabno, zabavno in vzgojno funkcijo.¹⁹ Ozaveščeni glasbeni pisci so se zavedali, da relevantni kriteriji

¹⁶ Gl. Vladimir Foerster, Glasba. Hrabroslav Volarič: Samospevi s klavirjem, *Ljubljanski zvon* 20 (1901), 3, str. 215.

¹⁷ Nav. delo.

¹⁸ Ob izdaji Gerbičeve zbirke *Album slovenskih narodnih napevov za klavir*, je Evgen Lampe zapisal: »Ta zbirka je še najbolj podobna znani Kubovi izdaji. A ona je strokovnjaško folkloriško delo, Gerbičeva zbirka pa je bolj zabavno – salonska in obsega 50 izbranih, boljših napevov za 1 glas s spremljavo. [...] Spremljava je preprosta in lahka, za najširše igrajoče občinstvo, v harmonskem smislu se drži skladatelj narodnih akordov, v glasovirskem slogu pa se je uklonil v drobljenju akordov in navadnih okraskih.« Gl. Evgen Lampe, Glasba, *Dom in svet* 12 (1899), 11, str. 352.

¹⁹ Carl Dahlhaus, Romantik und Biedermeier, v: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber, Laaber Verlag, 1989, str. 143.

vrednotenja takšne »glasbe za rabo« izhajajo iz izpolnitve namena. Ob izidu drugega zvezka zbirke *Album slovenskih narodnih napevov* za klavir in petje ad libitum Frana Gerbiča je Gojmir Krek v mesečnik za književnost in prosveto *Ljubljanski zvon* zapisal: »Glavna stvar pa je, da je srednje izobraženo občinstvo z delom zadovoljno. Kajti ne zgornjim desetim tisočim, temveč malim ljudem v umetnosti je namenjena ta zbirka.«²⁰

Na glasbenem trgu so se konec 19. in v začetku 20. stoletja pojavili tudi banalni izdelki, ki so jih glasbeni pisci negativno ocenili. Vladimir Foerster je leta 1903 izdal album takšnih skladb Hrabroslava Vogriča označil za »lahko zabavo«,²¹ Gojmir Krek pa kuplete istega skladatelja za »neslano hipertrivialnost«.²²

Ločevanje med utilitarno in »umetniško« funkcijo glasbe

V literaturi se je ločnica med »uporabno« in »avtonomno« ustvarjalnostjo zarisovala prej kot na glasbenem, saj so se z idejami o potrebi avtonomije umetnosti oglasili literati že sredi 19. stoletja. Utilitaristom se je takrat posmehoval pesnik France Prešeren v pesmi *Nova pisarija*. Tudi svetovljansko usmerjeni, na Dunaju živeči publicist in pesnik Josip Stritar, se je odločno zavzemal za avtonomijo umetnosti. V svojem listu *Zvon* je leta 1870 pisal, da mora biti »umetnost gospa in ne dekla«.²³

Kasneje kot v pisanju o literaturi, šele konec 19. stoletja, se pojavijo podobne zahteve po ločevanju pragmatične in umetniške glasbe v zapisih o glasbi. Najprej kot vrednostno nevtralnno, splošno ločevanje med »lahkimi« in »bolj umetnimi skladbami«, ki se je nanašalo homofono ali polifono melodično obdelavo glasbenega stavka.²⁴ Proti koncu stoletja v bolj liberalno usmerjeni reviji *Ljubljanski zvon* nastopi Osip Šest kritično pro-

²⁰ Gojmir Krek, *Album slovenskih narodnih napevov* za klavir priredil Fran Gerbič, II. zvezek, *Ljubljanski zvon* 22 (1902), 2, str. 137.

²¹ Vladimir Foerster, Vogrič Hrabroslav: *Secession album*, *Ljubljanski zvon* 23 (1903), 12, str. 766.

²² Gojmir Krek, H. O. Vogrič: Kupleti za nižji glas s spremljevanjem glasovirja, *Ljubljanski zvon* 21 (1901), 3, str. 215.

²³ *Zvon* 1 (1870), str. 93–94.

²⁴ Poročevalec je v reviji *Ljubljanski zvon* leta 1892 ob izidu Foersterjeve *Zagorske*, Sattnerjeve *Kje so moje rožice?* in Hoffmeisterove *Rapsodije na slovenske narodne pesni za klavir op. 4* prvi dve uvrstil med »salonske«, se pravi »lažje, homofone«, Hoffmeisterovo pa med »bolj umetne skladbe«. Zapisal je: »Sattnerjeva skladba je kratka in lahka fantazija ter se ne vzpenja do glasbe, ki uporablja velike tehniške pomočke temveč v prikupni preprostosti podaja prirodno nadarjenost, spojeno z milino narodne pesmi. Kar se tiče transkripcij, variacij, fantazij in rapsodij, ki se zlagajo na narodne pesmi ali narodne motive, mislimo, da sta možni dve obliki skladanja. Skladatelju ne kaže jemati pesni preprostega značaja niti s prebogato harmonizacijo niti s preumetnim spremljanjem. Druga oblika pa je ona umetna, da skladatelj uporablja narodne pesmi ali motive tako kot na primer Smetana ali Dvořák, ki snujeta iz njih v polifoniji in v umetnih oblikah instrumentalna in vokalna najkrasnejša dela resnično velike narodne umetnosti. Tudi pri nas se je že poskušalo tako obravnavanje, ali kaj dovršenega še nismo dobili. G. Foerster in Hoffmeister sta vtisnila svojima skladbama umetnejšo obliko. Foersterjeva skladba ni koncertna fantazija najvišjega sloga, nego zgolj lepo zveneča salonska skladba o narodni pesmi. Motivi, vzeti iz melodije, spremljani z razloženimi trizvoki. [...] G. Hoffmeister je izvedel svojo rapsodijo umetneje, bodisi po obliki ali po vsebini. Za glavne motive si je izbral krepkejši in ritmično živahnejši *Jaz pa*

ti ustvarjalcem, ki se s šablonskim načinom pisanja podrejajo podedovanemu, privaje-nemu okusu občinstva zaradi želje po popularnosti.²⁵ Nasprotja med zagovorniki načel uporabne glasbe »za narod«, se pravi nezahtevne ustvarjalnosti, največkrat v ljudskem duhu in z omejenim izborom vsebinskih sestavin v okviru idealizirane rustikalnosti, ki je slonela na preizkušenem modelu čitalniške pesmi, ter zagovorniki avtonomne glasbe, ki so v nasprotju s kolektivno miselnostjo zagovarjali subjektivno umetniško svobodo, so se razplamtela na začetku 20. stoletja. S pisanjem proti pragmatičnim načelom, poljudni glasbi, ki bi koristila »omiki«²⁶ in podrejanju večinskemu okusu, je bolj odločno nastopal v književni prilogi revije *Novi akordi* Gojmir Krek.

Ločevanje med utilitarno in »umetniško« funkcijo glasbe je v idejah o glasbi in sami glasbeni praksi postajalo bolj izrazito konec 19. stoletja. Takrat je populistično pisanje »za narod« ostalo domena kulturnega koncepta konservativne struje. Simptomatičen primer takšne miselnosti, ki postavlja umetnost v službo pedagogike, je bil tudi izid *Slovenske pesmarice* konec 19. stoletja.²⁷ Pesmarica je bila kot društvena izdaja namenjena številnim članom Mohorjeve družbe, teh je bilo kar nekaj deset tisoč. Kljub izredno visoko nakladi so zaradi povpraševanja pesmarico ponatisnili, kar kaže na njeno razširjenost. Katoliška bukvarna je natisnila klavirski izvleček Sattnerjevega oratorija, namenjenega »za korist in povzdigo slovenskega naroda«.²⁸ Pragmatična načela uredniške politike te založbe dokumentirajo tudi izdaje tedaj še vedno aktualnih harmonizacij narodnih pesmi, »priljubljenih« venčkov narodnih za zbor (F. Ferjančič, A. Mihelčič, J. Laharnar i. dr.), ki jih je založniški odbor namenil najširšim slojem ljubiteljskih pevcev. Takšno komponiranje *ad usum populi* je bilo sprva koristno za glasbeni razvoj, kasneje pa ga je tovrstna ustvarjalnost, ki je izgubila narodno-prebudno, prosvetno, reprezentativno in socialno funkcijo ter ohranila zgolj razvedrilno funkcijo, ovirala.

Proces ločevanja med poljudno »glasbo za rabo« in umetniško glasbo je potekal hkrati s procesom ločevanja t. i. »narodnega« in »umetniškega« petja ter s procesom diferenciacije ljubiteljstva in profesionalizma. Šele v zadnjem desetletju 19. stoletja se je,

pojdem na Gorenjsko in Ko k nji prišel.« Gl. Muzikalije »Glasbene Matice«, *Ljubljanski zvon* 12 (1892), 12, str. 776 (brez podpisa).

²⁵ Osip Šest je v reviji *Ljubljanski zvon* pisal o »taboru nerazsodnih privržencev šablone« in »taboru tistih izvoljencev, ki jih radosti napredek«. Osip Šest, Karol Hoffmeister. O mraku, *Ljubljanski zvon* 27 (1897), 5, str. 319.

²⁶ Krek je menil, da naj »za poučevanje in vzgojevanje glasbenega okusa skrbijo šola, cerkev in dom«. Gl. Gojmir Krek, Postludij, *Novi akordi* 12 (1913), 1, str. 6–9.

²⁷ Urednik *Slovenske pesmarice*, duhovnik Jakob Aljaž, je v uvodu zbirke zapisal: »Ta pesmarica ima namen, da ponese plemenito slovensko pesen v najširje kroge. [...] Ker pa kaže pesen naj-srčnejša čustva, ima velikega pomena za splošno izobrazbo, za oplemenitev človeškega srca in za izpodbujanje narodne zavesti.«

Poleg narodnostnega naj bi imele pesmi *Slovenske pesmarice* pomen tudi za »glasbeno omiko« najširših slojev, »za povzdigo posvetnega petja«. Gl. Lipe Handerlap, *Slovenska pesmarica, Dom in svet* 10 (1897), 1, str. 29.

²⁸ Skladatelj je odgovoril na ostre Lajovčeve kritike njegovega oratorija: »[...] Popularizirati, t. j. z ljudstvom ljudsko govoriti, zdi se mi, kakor v govoru in pismu, tako v glasbi, jako važno. [...] Zategadelj bo več koristil narodu, kdor se mu po možnosti prilagodi [...]« Gl. Hugolin Sattner, Moj »Assumptio« in kritika »N. A.«, *Novi akordi* 12 (1913), 1–2, str. 5.

najprej v zgodovini idej o glasbi, začelo postopno in zavestno ločevanje med »glasbo za rabo« in umetniško glasbo. Kljub strožjim kriterijem kritike, ki se je zavzemala za estetska merila, pa se večinski okus še ni spremenil.

Zaključek

»Glasba za rabo« v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem v zgodovini evropske glasbe ni presenetljiv in izviren pojav, vendar kljub temu specifičen. Je historično in geografsko zamejen fenomen, konglomerat izročila, duha časa ter tujih vplivov in spodbud. Ne gre za zvrstno opredelitev, ampak predvsem ponavljajoč vsebinski in oblikovni kompozicijski obrazec, katerega prevzemanje – dograjevanje ali celo spreminjanje, je bilo stvar posameznega ustvarjalčevega glasbenega talenta – so narekovali zunajumetnostni vzročniki kot so naročila, priložnost za izvedbo, okus poslušalcev in njihov odziv. Izpolnjevanje socialne funkcije je v teh primerih evidentno. Pomen interpretativne in recepcijske ravni je presegel pomembnost glasbenega dela samega po sebi.

Relevantnost obravnavanega fenomena je torej smiselno iskati na časovno odvisni percepcijski in recepcijski funkcionalni ravni. Kot model družbene komunikacije je »glasba za rabo« temeljila na sistemu norm in vrednot, skupnih ustvarjalcem, izvajalcem in poslušalcem, ki so jih utrdile zahteve zgodnje faze glasbenega nacionalizma. Njeno vrednotenje je bilo odvisno od stopnje izpolnitve namena. Problematično se danes zdi predvsem dejstvo, da so se v obdobju folkloriziranega glasbenega rodoljubja v drugi polovici 19. stoletja številne preproste obdelave (harmonizacije) ljudskih pesmi za zbor ali za petje s klavirsko spremljavo sprejemale kot izvirna dela. V svojem času je bila preprosta, šablonska »glasba za rabo« v ljudskem duhu zaradi svojih funkcij, ki jih je izpolnjevala, z navdušenjem sprejeta kot »prava narodna« in »pristno slovenska« glasba.

V nacionalno občutljivem obdobju po letu 1848 je bila »glasba za rabo« kot domena kulturnega nacionalizma izraz samopotrditve in identifikacije ter je utirjala kolektivna ustvarjalna iskanja. Model kulture v službi naroda, romantični imperativ zavezanosti narodu, njegovim kulturnim in družbenim potrebam, je vplival na literarno in glasbeno ustvarjalnost. Pisanje institucionalno podprte poljudne »glasbe za rabo« je bilo sprva zaradi etničnih, političnih, družbenih in kulturno-zgodovinskih temeljev časa neizbežno in zaradi glasbenih danosti nujno, proti koncu 19. stoletja pa je bilo pisanje preproste glasbe v ljudskem duhu samoomejevalno ter zgolj odraz zgodovine konservativne mentalitete, se pravi le dela kolektivnih ravnanj, drž in obnašanj.

“UTILITARIAN MUSIC” AS A SOCIO-HISTORICAL PHENOMENON
IN THE SLOVENIAN TERRITORY IN THE SECOND HALF
OF THE NINETEENTH CENTURY

Summary

The well-established, institutionally-supported Slovenian music of the second half of the nineteenth century, so-called “utilitarian music”, is not an authentic phenomenon, yet it is very specific. It is historically and geographically confined, and was influenced by the Slovenian tradition, the *Zeitgeist* and foreign impulses. In the early phase of musical nationalism, the music accepted as national was simple music in a folkloristic vein, “genuinely Slovenian”, even though the characteristics of Slovenian folk music had not yet been researched. This music was a model of social communication, based on a system of norms and evaluations that was common to composers, performers, and audiences.

With regard to understanding the normative sense of this usefulness, the crucial factors emerge as ethnic, historical and social; among these, the most conspicuous in the mid-nineteenth century were the conservative, socially patriarchal cultural attitudes and the high degree of social homogeneity. In addition to the fostering of national consciousness, one of the primary goals of the Slovenian cultural programme after 1848 was the Enlightenment maxim of “art for all”. This led the few Slovenian composers of music to produce “utilitarian music”, intended for the widest circles of musical amateurs.

Besides the national criterion – which still enjoyed priority in the programme of the main Slovenian musical society, The Glasbena matica, established in 1872 – it was the level of musical education that determined the balance between the possible, the desirable and the necessary. The utilitarian interest at first prevailed over purely musical interests: this is evident from public competitions in which the interpretative requirements were adjusted to suit modest performing abilities and also from the preferences of the most numerous performers of musical works, amateur choirs. The Glasbena matica also published convenient editions of harmonizations of folk melodies for male choir in simple four-part writing.

The act of musical performance and the emotional experience of the performers and the recipients was at first more important than the creative result. It was thus the reception that was decisive in establishing standards. A technically simple musical style and a pleasing melody reminiscent of folk music, supported by stereotyped rhythm and harmony, constituted the formula for success and popularity.

Towards the end of the century, this “utilitarian music” gradually lost its former functions of national-awakening and representation and began to serve a mainly social purpose. These changes were first heralded in music journalism, where music in a folkloristic style was categorized as music “for domestic use”, and its purpose was recognized to be the “function of entertainment”. A distinction between the autonomous (i.e., artistic) function and the utilitarian function of music emerged in the discourse around music as well as in musical practice itself concurrently with the process of separation between amateur and professional musical activity and with the split between “folk” and “art” singing. Nevertheless, despite the more rigorous standards of some critics, who laid stress on aesthetic criteria, the taste of the majority took some while to come round.

KRITIKE ZBORA GLASBENE MATICE V LUČI NJEGOVEGA MEDNARODNEGA DELOVANJA

TOMAŽ FAGANEL

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izveček: Sporedi koncertov zbora Glasbene matice doma in v tujini in odmevi nanje ne morejo pokazati vrednostne sodbe, s katero bi danes ocenili umetniško moč tega ansambla. Poročila in kritike koncertov in turnej vsebujejo premalo glasbeno-strokovnih in nedvoumih sodb, predvsem ne ocen, ki bi bile osvobodjene poudarjenih občitkov poustvarjalne samopotrditve in kulturnega samozavedanja.

Ključne besede: Glasbena matica, Matej Hubad, repertoar, glasbena kritika

Abstract: The programmes of the concerts given by the Glasbena Matica Choir both at home and abroad, and the public responses to them cannot reflect the qualitative judgements by which the artistic strength of this ensemble would be assessed today. The reports and reviews of the concerts and visiting tours contain too few professionally qualified and unequivocal assessments, and above all scarcely any evaluations that remain free of exaggerated feelings of post-creative self-affirmation and cultural self-awareness.

Keywords: Glasbena Matica, Matej Hubad, repertoire, music criticism

Glede dejavnosti zbora Glasbene matice, a cappella sporedov in številnih vokalno-instrumentalnih koncertov in gostovanj v tujini je za zaokrožen vpogled v umetniško usmeritev v večdesetletnem delovanju od ustanovitve do tridesetih let prejšnjega stoletja, tudi za presojo o zborovi reproduktivni moči in umetniški kakovosti v teh desetletjih, potreben razmeroma kompleksen razmislek in pregled snovi.

Glasbena matica, kot glasbeno društvo ustanovljena leta 1872, je ustanovila zbor, ob drugi dejavnosti, ob svoji glasbeni šoli, založništvu, leta 1891 po devetnajstih letih društvenega delovanja. Pogled na delo tega poustvarjalnega korpusa in premislek o njem je danes večplasten. Sporedi zbora so nastajali v soodvisnem razmerju med poustvarjalno željo in zmogljivostjo, tudi odvisni od programskega obzorja in zanimanja snovalcev sporedov, priložnosti, tudi kraja tega ali onega koncerta. Dvoplastnost je prisotna tudi v razmerju med slovensko glasbeno literaturo in glasbo tujih skladateljev, pri čemer ne smemo prezreti stalnega, razmeroma močnega slovanskega predvsem južnoslovanskega poudarka. Nezanemarljivo je bilo tudi merilo uporabnosti neke programske vsebine, in prav tu gre za vsakokratno avtonomost te ali one programske odločitve in zborovega umetniškega delovanja.

Že na začetku delovanja zbora Glasbene matice zaznamo pomemben občutek repertoarnega samozavedanja in programske samopotrditve. Zbor je namreč leta 1892, leto po

izidu Gallusovega moteta *Ecce quomodo moritur iustus* v reviji *Cerkveni glasbenik* in sedem let pred začetkom znamenite celovite Bezecny-Mantuanijeve izdaje Gallusovih motetov, z izvedbo treh skladateljevih motetov in treh moralij¹ pod vodstvom svojega vodje Mateja Hubada, v njegovi danes ne vedno transparentni in razumljivi transkripciji,² opozoril na pomen in veličino tega skladatelja.

Koncertu sledi leto kasneje izvedba Dvořákove kantate *Stabat Mater* in čez eno leto Haydnovega oratorija *Stvarjenje*. Stik zbora z nemško romantično zborovsko literaturo pa pomenita leta 1895 prva in tretja skladba iz Brahmsovih *Štirih pesmi* za ženski zbor, dva rogova in harfo, dve pesmi iz ciklusa, ki ga je leta 1897 z Matico ponovno dirigiral Josip Čerin.

Če se ozremo na sporede zbora Glasbene matice z današnje časovne perspektive, je prvih skoraj deset let delovanja zbora prav Josip Čerin vzdrževal programsko povezanost zbora z aktualno in takrat že repertoarno preverjeno tujo, predvsem nemško romantično zborovsko literaturo. Dotaknil se je opusov Schuberta,³ z dvema mešanima zboroma tudi Schumanna, z odlomkom iz *Ciganskih pesmi* glasbe Johannesesa Brahmsa, dirigiral je Mendelssohnovo kantato *Sen kresne noči*. Med najbolj priljubljenimi oratorijskimi skladbami pa je dirigiral Mozartov *Rekvijem*, Bachov *Pasijon po Mateju*, odlomke iz Haydnovega oratorija *Stvarjenje*, a tudi v svojem času priljubljena oratorij *Sveti večer* Karla Bendla in *Hymnus* Antonína Dvořáka.

Spomladi leta 1895, leto pred prvim gostovanjem zbora v tujini, je Matej Hubad ljubljanskemu občinstvu prvič predstavil Dvořákovo kantato *Mrtvaški ženin*.⁴ Partitura je postala zborova uspešnica in stalnica njegovega vokalno-instrumentalnega repertoarja doma in pogosto tudi v tujini. Dolgoročni repertoarni stalnici in programsko vsesetransko uprabni partituri pa postaneta tudi Fibichova kratka kantata *Pomladna romanca*⁵ in Novákova *Nesrečna vojna*.⁶

Sezone od ustanovitve zbora do ljubljanskega potresa in naprej do izteka 19. stoletja so bile za pevce in zborovodjo leta organizacijske, tudi pevsko-repertoarne učvrstitve, sezone pridobivanja t. i. stalnega repertoarja, večinoma razmeroma ozkega izbora skladb slovenskih sodobnih skladateljev, ki jih je zborov vodja Matej Hubad dopolnil s posrečenimi predelavami oz. avtorskimi harmonizacijami že ponarodelih skladb in s priredbami ljudskih

¹ Izvajali so motete *Ecce quomodo moritur justus*, *Laus et perennis Gloria* in *Ave Maria* ter moralije *Diversos diversa juvant*, *Multum deliro* in *Musica noster amor*. Glasbena Matica, Koncertni sporedi 1884–1918, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

² Tomaž Faganel, K vprašanju kritične izdaje glasbenih rokopisov : prepisi skladb J. K. Dolarja (1621–1673), *Znanstvene izdaje in elektronski medij: razprave*, Studia litteraria, ur. Matija Ogrin, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, str. 257–268.

³ Franz Schubert, *Gott ist mein Hirt* D 709.

⁴ Antonín Dvořák, *Svatební košile*, op. 69, 1884.

⁵ Zdeněk Fibich, *Jarní romance*, op. 23, 1880–81.

⁶ Vítězslav Novák, *Maryša*, op. 18, 1898. *Československý hudební slovník*, Praga, 1965, str. 97. Skladba je uvertura za orkester. Od kod Glasbeni matici naslov *Nesrečna vojna* (v vseh sporedih Matice kot Vítězslav Novák, op. 18), kakšno skladbo in v kakšni verziji, predelavi ali priredbi jo je Glasbena matica tako pogosto na svojih koncertih izvajala iz leksike ali arhiva Glasbene matice ni mogoče ugotoviti.

pesmi, ki pa so pri kritiki naletele na dvomljiv sprejem.⁷ Predvsem te prirejene avtorske skladbe in harmonizirane ljudske pesmi so ostale zborova osrednja programska os, postale so zelo uporabno, avtonomno programsko jedro, prešle v zavest zborovega občinstva in zbora samega kot uspešnice in postale so njegov samozavedni in samoumevni repertoar. Na sporedih koncertov zbora Matice so prav te skladbe vedno znova s komaj zaznavnimi programskimi dopolnitvami zdržale več desetletij, tudi na vseh gostovanjih zbora v tujini.

Do preloma stoletja, ki je tu samo zunanji časovni mejnik, a tudi kasneje, ugotovljamo pri sestavljanju sporedov zanimiv lokalno-časovni okus in rešitve, ki se kažejo v kombinacijah vokalno-instrumentalne glasbe z a cappella skladbami, v sporedih, v katerih bi danes ne našli razločljivih programskih povezav ali vsebinskih konotacij. Slovensko glasbeno literaturo na koncertih zbora Matice razen že naštetih skladb iz zakladnice nemške romantike, ki jih je v repertoar zbora uvajal predvsem Josip Čerin, obogatijo opusi Fibicha, Křižkovskega, tudi Cuija. Zgodaj, leta 1899, zbor prvič poseže po Mokranjčevi glasbi, ki postane odtlej zborova stalnica. Enkrat po Brahmsovi glasbi seže tudi Matej Hubad,⁸ koncertne sporede dopolnita dva zbora iz Wagnerjeve opere *Tannhäuser* in npr. tudi zborovsko izvedeni sekstet iz Smetanove opere *Prodana nevesta*. V sporedih ne manjkajo niti *Aleluja* iz Hädlovega oratorija *Mesija* niti zbori iz Haydnovega oratorija *Stvarjenje*. Zbor se z Mozartovim *Rekvijemom* novembra 1898 odzove tudi na cesaričino smrt. Značilen in pogost primer takratnega vsebinskega razmišljanja in programskih kombinacij, a tudi svojevrstnega okusa, pa predstavljajo nenavadne programske kombinacije npr. Mokranjčevih *Rukovetov* in Brucknerjevega *Te Deuma*.

Pomemben repertoarni premik v delu zbora pomeni postopno uvajanje novejših skladb, predvsem novitet Antona Lajovca, ki se je s svežnjem a cappella zborovskih skladb in svojim diplomskim delom, kantato *Gozdna samota* za visoke glasove in orkester, vrnil s študija na Dunaju. Ob tem pa vendarle lahko predvsem z današnje časovne perspektive ugotovimo, da matičin zbor, tudi preden je začel segati po Lajovčevih partiturah, še ni v celoti izčrpal programskih rezerv znotraj že obstoječega slovenskega in tudi drugega novejšega in novega a cappella repertoarja. Revija *Novi akordi* je že od prvih letnikov ponujala izvajalcem številne dostopne, primerne, tudi pevskovzgojne, marsikatero danes antologijske zborovske partiture, ki pa jih, razen redkih izjem, na sporedih zbora Glasbene matice ne zasledimo. O tem preberemo v literaturi, tudi v poročilih *Novih akordov*, kjer je urednik Krek redno poročal, koliko objavljenih skladb javno zaživi, več obrobnih kritičnih opazk, v katerih je najbolj neposreden in jasen prav Anton Lajovic, skladatelj, ki je od svojega povratka z Dunaja postal v nekem smislu matičin »hišni skladatelj«.

Programsko reproduktivno vrzel, a tudi ravnovesje med a cappella in drugimi sporedi, je zbor Glasbene matice zapolnil s pogostimi izvedbami vokalno-instrumentalnih del: leta 1901 z Beethovnovo *Misso solemnis*, kasneje pa do vojnih let z več Dvořákovimi partiturami, z oratorijem *Sv. Ljudmila*, z njegovim *Psalmom* in *Slavnostnim spevom*, z Bos-

⁷ »Hubad je imel gotovo najboljšo voljo. Hotel je narodni pesmi priboriti koncertni oder, hotel je za do sedaj ponižano narodno pesem pridobiti tudi okusno pohabljeni meščane. Posrečilo se mu je to, a deloma na kvar narodni pesmi. Ona je izgubila svoj prvotni narodni značaj: melodija je bila vsaj deloma še ista, a notranja vsebina, njena duša, je postala nekaj čisto drugega.« Emil Adamič, Narodna pesem na koncertnem odru, *Novi akordi* 10 (1911), str. 4–5.

⁸ Johannes Brahms, *Verlorene Jugend* op. 104 št. 4.

sijevo kantato *Visoka pesem*, Perosijevim oratorijem *Odrešenikovo rojstvo*, Foersterjevo kantato *Turki na Slevici*, Sattnerjevimi oratorijem *Assumptio* in kantato *Jeftejeva prisega* ter nenazadnje z Verdijevim *Rekvijemom*.

Vzročno zvezo med repertoarjem in poustvarjanjem lahko danes iščemo tudi v organizacijski zasnovi zbora. Okvir izbora literature je gotovo določala tudi študijska prožnost skupine, ki je vsebinsko in organizacijsko gradila na številčnosti, na množičnosti. Prav ta številčnost personalne pevske sestave zbora je v nekem smislu ovirala hiter študij, izdelanost izvedb, tudi prodornejše programske zamisli, posledično najbolj pri a cappella sporedih. Prav ta pristop Matice je bil kamen umetniške spotike za Antona Lajovca, ki je leta 1912 v *Novih akordih* grajal dolgotrajno, skoraj celoletno koncertno molčečnost zbora Matice in ob tem tudi neizkoriščenost orkestra v koncertnem življenju, predvsem pa miselnost, da brez deleža zbora koncertnega sporeda preprosto ni. Poustvarjalne probleme Lajovic logično – podobno kot tudi Pavel Kozina, ki v svojih kritiki malo pred začetkom prve vojne piše o »sicer neokretnem zboru«⁹ – povezuje s številom sodelujočih in zapiše: »Še par let in zbora bo toliko, da za publiko ne bo v nobeni dvorani več prostora.« Glasbena matica da postavlja za »najmanjše reči kar celo armado zbora na oder«, da »poje po 150 grl skladbe, ki s težavo napolnijo komaj eno tiskano stran Novih akordov« in nadaljuje z mislijo, »kakšni izredni naporji so potrebni od strani zborovodje, predno se taka velika, neokretna pevska masa izobliči tako, da lahko dostojno in dosedanjemu ugledu primerno nastopi«. Prav v pretirani množičnosti Lajovic vidi vzrok, »da se koncerti vsako leto porajajo z večnimi bolečinami«. Nadaljuje: »V tej smeri, da je članov zbora vedno več, koncertov pa vedno manj, ne pridemo naprej.« S preroško resnico pa sklene: »Če bo ostalo pri dosedanjem okornem načinu koncertnega delovanja s 150-glavim zborom, že danes prerokujem, da do sodnega dne ne bo naša publika sproti slišala niti tega, kar bo najboljšega sproti rodila naša skromna muzikalna produkcija. Iz kake druge literature pa še celo ne bi nikdar slišala ničesar.«¹⁰

Kot vzorčna programska zamisel zbora Glasbene matice so se v naši zavesti do danes zasidrili t. i. »tematski sporedi«. Ta sintagma se je ohranila vse do današnjih dni, čeprav je v matičinih sporedih takih tematskih sporedov pravzaprav malo. Najprej so to bile izvedbe Gallusa – zbor je njegove skladbe sicer izvajal razmeroma pogosto – in le obžalujemo lahko, da je prvotno maloštevilni nabor Gallusovih skladb kljub kasnejši dostopnosti v Bezečny-Mantuanijevi izdaji nekoliko razširil šele Hubadov naslednik Mirko Polič za koncert v Zagrebu leta 1934. Drug tak vsebinsko zaokrožen spored, ki kot programska celota še odmeva v naši zavesti, pa je koncert slovenskih protestantskih pesmi, ki jih je za svoj mešani zbor priredil zborovodja Hubad in koncertno prvič izvedel spomladi leta 1899.¹¹

Koncertna turneja kakršne koli večje skupine glasbenikov je pomenila zadnje desetletje 19. stoletja zapleteno logistično dejanje, a nič manj v prvih desetletjih dvajsetega. In

⁹ Pavel Kozina, Ljubljana (Dva koncerta »Glasbene Matice«), *Novi akordi* 13 (1914), 1–4, str. 5–6.

¹⁰ Anton Lajovic, *Koncerti*, Ljubljana, *Novi akordi* 11 (1912), št. 1–2 in 4–5.

¹¹ Koncert je bil 11. marca leta 1910. Gl. *Glasbena matica, Koncertni sporedi 1884–1918*, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

prav zato je organizacijski napor Matice ob očitno brezhibno izpeljanih in organiziranih turnejah zbora vreden toliko večjega priznanja.

Prvo veliko gostovanje zbora Glasbene matice je bilo potovanje na Dunaj marca 1896, ko je Matica v dvorani dunajskega Glasbenega združenja, v Musikvereinu, priredila dva t. i. »zahvalna koncerta« za pomoč cesarske prestolnice v potresu porušeni Ljubljani.

Dva koncerta spoštljive zahvalne geste slovenske kulture, ki ju je spremljal pričakovani protokolarni aparat, sta prva predstavitev slovenske glasbe in poustvarjalnosti v takratni prestolnici. Časopisni odmevi nihajo med glasbenim in splošnim, med vljudnostnim in redko strokovnim, med oceno in presenetljivim zunanjim vtisom tako številnega ansambla, med omenjenim slovanskim poudarkom v sicer nemškem Dunaju oz. tudi Ljubljani, kot piše poročevalec, pri čemer pa je splošen vtis obeh koncertov prve Maticine koncertne poti še danes za Matico ugoden in tudi spodbuden. Tega ne zabrišejo niti odmevi v nekaj časnikih, ki npr. Dvořáka kot dirigenta pri rokovanju s svojo partituro ocenjujejo za motečega, ali samo bežno omenjena izvedba Brucknerjevega *Te Deuma* in nakazan dvom v izčiščenost in kakovost glasbenega stavka harmoniziranih slovenskih pesmi, niti ne dvom v pevsko izšolanost zbora, niti ne prevelika oz. prepoudarjena slovanska nota obeh koncertov, ki je po mnenju piscev pri pretežno slovanskem občinstvu seveda vnaprej zagotovila ustrezen uspeh. Prva zborova pot na tuje ostaja v naši zavesti in v zgodovini zbora do danes prva nesporna potrditev našega pevskega izročila.

Trst je zbor Glasbene matice gostil dvakrat, marca leta 1905 z znatnim nacionalnim predznakom, tudi zunanjim navdušenjem in vseslovanskim narodnim nabojem, s 142 pevci, s podobnim, malo variiranim slovenskim zborovskim cvetoberom in večer za tem ob sodelovanju vojaškega orkestra z Novákovo *Nesrečno vojno*, s pri Matici že železno Fibichovo *Pomladno romanco* in delom Dvořákové *Sv. Ljudmile*. Časopisi *Edinost*, *Triester Tagblatt* in *Triester Zeitung* so si v pohvalnih mnenjih enotni, čeprav se predvsem *Triester Tagblatt* posveti komentiranju drugega, vokalno-instrumentalnega sporeda: »Wir möchten diesen Chor die Glanznummer des Konzertes nennen, großartig ist die hinreißende Wirkung des tongewaltigen Komposition.« Omenjeno je tudi, da je prišla »Tüchtigkeit des meisterhaft dirigierten Laibacher Chores zur vollsten Geltung« in v sklepu: »Die Glasbena Matica kann auf ihr Debut in unerer Stadt mit vollster Befriedigung zurückblicken.«¹² Nepodpisani slovenski kritik je zapisal, da je »izvajanje tega bogatega in mnogovrstnega programa na obeh koncertih stalo na vrhuncu glasbene umetnosti« in nadaljuje s težko merljivima kategorijama, da si »lepšega in boljšega izvajanja kratko malo ne moremo misliti« in »srečen je lahko vsak skladatelj, čegar dela najdejo interpreta kakor je mojster Hubad s svojim divnim zborom. [...] Sozvok celega zbora [...] napravlja v resnici čudovit vtis po harmoničnem skladu in popolnem ravnotežju [...] vse nijnanse, od najnežnejšega pianissimo do najsilnejšega fortissimo, izborna izvajajo, izgovarjanje je jasno, naglaševanje izrazito, deklamacija sploh uzorna«. Hubad je v nadaljevanju »glasbenik in pevovodja po božji volji, vsestransko izvobražen in inteligenten, ponša se s temeljito strokovno vzgojo in finim glasbenim ukusom [...] vnet za vse, kar je lepega in

¹² *Triester Tagblatt*, 30. 3. 1905. Gl. Matej Hubad, Zvezek Dokumentacija, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

dobrega [...] naravnost občudovanja vreden je njegov dar, da zna to, kar sam misli in čuti, z besedami, mimiko in gestami, da, z jednim samim migljajem ali pogledom popolnoma prenesti na ves svoj zbor.«¹³ Odmevov na drugo gostovanje v Trstu maja leta 1913, kjer je Matica izvajala Dvořákovo kantato *Mrtvaški ženin*, nam arhivi društva niso ohranili. Za sklep je vsekakor potrebno opozoriti na nezanemarljiv vzgojno-prestižni vpliv Matice na 17 pevskih društev, ki so takrat delovala na širšem tržaškem ozemlju.

Na Hrvaškem je zbor Glasbene matice do druge vojne gostoval sedemkrat. Prvo gostovanje, imenovano »koncert na prostem«, lahko ob pomanjkanju arhivskega gradiva opredelimo kot glasbeni izlet. V Delnicah ga je maja 1898 vodil Josip Čerin. S pravim koncertom pa je zbor z Matejem Hubadom nastopil v Zagrebu prvič maja 1908 s cvetočnim izborom slovenskih a cappella skladb in ene hrvaške, s ponovitvijo Fibichove *Pomladne romance* in z odlomkom Dvořákovne *Sv. Ljudmile*, ko naj bi hrvaški »odličnjaki« poročali, »da smo mi Hrvatje v kulturnem oziru nad Slovenci, po tem koncertu moramo reči, da je to bajka.«¹⁴

Čez dve leti je Matica ponovno obiskala Zagreb in ob odkritju spomenika Josipu Juraju Strossmayerju izvedla slovenski a cappella spored in Sattnerjevo kantato *Jeftejeva prisega*. Koncert zagrebški časniki napovedujejo za »umjetnički dogadjaj prvog reda«,¹⁵ kasnejših kritik pa arhivsko gradivo ne hrani. Izlet v Kvarnerski del Hrvaške je Matica marca 1911 pospremila z doma in na Hrvaškem dobro promoviranima koncertoma slovenske glasbe v Opatiji in na Sušaku pod vodstvom koncertnega vodje Hubada. Tiskanih odmevov na to gostovanje ni bilo ali pa niso ohranjeni.

Poleti 1926 je zbor Matice z dirigentom Nikom Štrifofom po izvedbi v Ljubljani tudi v Zagrebu koncertiral z oratorijem *Abrahamova žrtev* Božidarja Širole. Arhivska dokumentacija razen hrvaškega libreta ne poroča ne o prizorišču koncerta, ne o sodelujočih solistih ali orkestru. Tudi kritičnih odmevov na to nemajhno poustvarjalno podjetje v arhivih Matice ni.

Hubadov naslednik Mirko Polič je zbor Matice v Zagreb popeljal dvakrat. Pred novim letom 1930 je prvič v Zagrebu izvedel Berliozovo *Faustovo pogubljenje*. Zagrebški časopisi v razmeroma obširnih odmevih niso skoparili s priznanji in zapisali, da je bilo videti, kako je »Glasbena matica [...] delala z umetniško ambicijo«, da je »Ljubljana s svojimi stremljenji izpopolnila zagrebško glasbeno življenje«. O zboru pa so zapisali, da je »velika, polnozvočna pevska enota. Sveži glasovi so krasno doneli. Višina tehnične izobrazbe je prišla zlasti v izvrstni intonaciji do veljave.«¹⁶ Drugič je matičin zbor pod vodstvom Mirka Poliča gostoval v Zagrebu na dveh koncertih aprila leta 1934, ko se številni članki v hrvaških dnevnikih omejujejo na napovedi koncertov in splošna poročila o protokolarnih in družabnih dogodkih ob koncertih »prvoklasne umjetničke korporacije«,¹⁷

¹³ Koncert pevskega zbora »Glasbene Matice«, *Edinost* 30 (1905), 91 (brez podpisa).

¹⁴ Dnevne vesti, »Glasbena Matica« v Zagrebu, *Nova doba* 2 (1908), 37, str. 4 (brez podpisa).

¹⁵ *Male novine*, 1910, 96, str. 5 (brez podpisa). Matej Hubad, Zvezek Dokumentacija, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

¹⁶ Zagrebški listi o gostovanju Glasbene Matice, *Slovenski narod* 63 (1930), 286, str. 4 (brez podpisa).

¹⁷ *Jutarnji list*, 22. 4. 1934. Gl. Matej Hubad, Zvezek Dokumentacija, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

nekaj pa jih ima značaj glasbene kritike, kjer preberemo, da »su nam pjevači iz Ljubljane pružili zaista prvoklasnu umjetnost«,¹⁸ »da i Slovenci imadu pjevački zbor, koji se može mirne duše staviti o bok ostalim našim i inozemnim pjevačkim zborovima.« Drugje pisec hvali zbor: »sa koliko poezije djeluje pjevanje njihovih do u tančine izbalansiranih i izjednačenih glasova«¹⁹ in da je »Glasbena Matica dokazala ponovno svoje najviše pjevačke i umjetničke kvalitete, o kojima je ovdje suvišno da se napose govori [...] sva su djela bila izvedena virtuožno, a tehnički i muzički u uzornom obliku.«²⁰ Kritik v nemškem *Morgenblatt* je zapisal: »Der gemischte Chor der ‚Glasbena Matica‘ ist ein großer, sehr gut geschulter, homogener Vokalkörper, der sich durch Frische des stimmlichen Materials, durch strenge künstlerische Disziplin und künstlerischen Aufopferungswillen auszeichnet.«²¹ in v nadaljevanju o izvedbi Handl – Gallusovih motetov dodal: »Vorzüglich im Stille, mit guter Deklamation und mit erhabenem Ausdruck sang der Chor [...], von Mirko Polić überlegen und suggestiv geleitet, die achstimmigen Motetten [...]«²²

Maja leta 1922 je zbor Matice z Matejem Hubadom gostoval v Srbiji in v Bosni. Na osmih koncertih, na dveh v Beogradu, na koncertih v Zemunu, Novem Sadu, v Subotici in na dveh koncertih v Sarajevu, je izvedel 6 Lajovčevih zborov, 2 Adamičevi, Schwabovo in Foersterjevo skladbo in partituro Gojmira Kreka ter sporedu ob Hubadovih postavitvah ljudskih pesmi dodal opazen 'jugoslovanski poudarek' s sedmimi skladbami Stevana Mokranjca, tremi Antona Andela in dvema Josipa Hatzeja. Poročila o še eni uspeli koncertni poti Matice se tudi v lokalnih medijih omejujejo na družabne poudarke, na opise odzivov navdušenega občinstva, glasbeni poudarki pa so, razen naštevanja sporeda, redki. Neopisani sarajevski poročevalci omenja, da ja zbor »pružio jedinstvenost u disciplini, punoći, harmoniji i koloraturi« in da »zbor razpolaze vrsnim ženskim visokim glasovima, muškim tenorima in basovima a i prelazni su glasovi u svakom pogledu odlični«. Pisec govori o »najboljoj formi« in omenja »pravi umjetnički užitak.«²³ Iz sarajevskih poročil pa od glasbenega izluščimo le zgovorno sintagmo: »do savršenstva izbrušeni zbor.«²⁴ Slovenski mediji poročajo, da se »Beograd ni mogel načuditi precizni tehnični interpretaciji srbskih pesmi.« Akcent, da je bil »tako dovršen, da dosedaj skoraj nobeno srbsko pevsko društvo ni tako globoko znalo pojmovati srbske pesmi.« Sodba je enotna, da je »naša Matica prvi jugoslovanski kulturni zavod in da stoji na višku umetnosti.«²⁵

Dokumentacija Glasbene matice je najbolj izčrpna o koncertni turneji po Češki s koncertom v Budjevicah, Pisku, Plznu, v Pragi, Olomoucu in Brnu, s sklepoma postaja-

¹⁸ Triumf ljubljanske Glazbene Matice u Zagrebu, *Narodne novine* 1934, [16. 4.], str. 3 (brez podpisa).

¹⁹ Dva koncerta ljubljanske Glazbene Matice, *Jutarnji list*, 22. 4. 1934. Gl. Matej Hubad, Zvezek Dokumentacija, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

²⁰ Dva koncerta Glazbene Matice, *Novosti* 28 (1934), 108, str. 12 (brez podpisa).

²¹ Milan Majer, Zwei Konzerte der Ijubljanaer »Glasbena Matica«, *Morgenblatt* 49 (1934), 90, str. 5.

²² Nav. delo.

²³ *Jutarnja pošta*, 20. 5. 1922. Gl. Matej Hubad, Zvezek Dokumentacija, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana.

²⁴ *Večernja pošta* 1922, 266, [str. 3] (brez podpisa).

²⁵ Prvi sijajni koncert Glasbene Matice v Beogradu, *Slovenski narod* 55 (1922), 110, str. 3 (brez podpisa).

ma ob povratku v slovaški metropoli in na Dunaju aprila oz. maja 1928. V brošuri – po povratku jo je izdala Matica – so opisane priprave, organizacija, propaganda, spored in druge podrobnosti.²⁶ Izbor skladb je »jugoslovansko« ubran in primerno aktualiziran in ob treh Gallusovih motetih predstavlja pet Lajovčevih zborov, dve Adamičevi skladbi, tudi zahtevno *Vijolo*, in Škerjančevo prvo izmed njegovih *Kmetiških*, ki do danes kljub prvovrstnemu stavku žal še ni postala antologijska partitura naše pevske dediščine. Matičarji so v nadaljevanju »češkega« sporeda predstavili dve Mokranjčevi *Rukoveti*, uspešnici Slavenskega in Gotovca in pet slovenskih ljudskih za zbor.

Prizadeven študij – matičarji so v sedmih mesecih imeli kar 415 vaj (!) – je dal ustrezen poustvarjalni rezultat, čeprav na tem mestu ne želimo razsojati o učinkovitosti, tudi ne o ustrezni metodičnosti študija in možni monotoniji dolgotrajnega ponovnega podrobnega študija zborovih že dolgo repertoarnih skladb. Med pohvalami iz kritik je potrebno izzeti stalno prisotno splošno pohvalo znanih zborovih odlik in dirigenta. O izvajanju Gallusovih skladb je kritik v Plznu npr. zapisal: »Redek užitek so bili šesteroglasni madrigal ‚Musica noster amor‘, osmeroglasna ‚Ave Maria‘ in ‚Laus et perennis gloria‘ [...] ko je zbor pokazal veliko umetnost polifoničnega razumevanja in jasne artikulacije kočljivega toka glasov.«²⁷ V smislu najbolj prodornih kritičskih misli je potrebno tu poudariti, da so prav poročila o koncertih zbora Glasbene matice na Češkem najbližje današnji sodobni predstavi o glasbeni kritiki.

Še isto jesen je Matica potovala na Poljsko, kjer je predstavila le delno modificirani spored nedavne češke turneje. Odmevi so podobno kakovstni kot na Češkem, pri čemer si pisci želijo podobne poustvarjalne ravni, kot je matičina, tudi za poljsko pevsko izročilo.

Že leto pred dejanskim gostovanjem in do podrobnosti načrtovano in izdelano turnejo v Francijo je Matica uresničila konec novembra oz. decembra 1929. Skladatelj Emil Adamič jo je v časopisu *Jutro* že v napovedi vnaprej ocenil za »triumfalno«.²⁸ Matičin koncertni vodja Matej Hubad se gostovanja prvič ni več mogel udeležiti, po njegovi izbiri ga je nadomeščal operni dirigent Mirko Polič. Matičini arhivi razen opisnih poročil kritičskih podrobnosti turneje ne hranijo, tudi ne izvernih francoskih kritičskih odmevov. Zbor je koncertiral desetkrat, razen z diplomacijo pa so se prireditelji povezali tudi s Slovenci v Franciji in jim zapeli. Zbor je nastopil v Strassbourgu, Nancyju, Reimsu, Lilleu, Senseu, dvakrat v Parizu, v Lyonu in v Grenoblu ter že na povratku še v Švici v Ženevi. Spored za francosko turnejo naj bi – tako tiskana poročila – izbral že Hubad, Poličevi vsebinski poudarki k celoti pa so bili neznatni. Matičarji v Franciji niso utirali novih programskih poti. Izvajali so delno kombiniran, a preizkušen slovensko-jugoslovanski spored, z vsem značilnim, kar je v nekem smislu vnaprej zagotavljalo uspeh, podoben kot leto pred tem na Češkem in na Slovaškem. Strankarsko polarizirana dnevnikarja *Slovenec* in *Jutro* sta polemizirala o umestnosti programskega izbora: *Slovenec*, da izbrani spored »ignorira celokupno moderno, Osterca, Kogoja, Ukmarja, novejšega Adamiča, tudi Premrlovo

²⁶ Karel Mahkota, *Pevski zbor ljubljanske glasbene matice na Češkoslovaškem*, Ljubljana, Glasbena matica, 1928.

²⁷ Nav. delo, str. 15 in 20.

²⁸ Emil Adamič, Francoska turneja Glasbene Matice, *Jutro* 10 (1929), 10, str. 3.

skladateljsko smer«. ²⁹ Anton Lajovic pa je v *Jutru* vztrajno branil Hubadovo programsko linijo, spored da »nosi v svoji sestavi duhovno obličje Hubadovo, kaže njegovo umetniško perspektivo, naše glasbeno življenje in je s tem odraz glasbeno-kulturnih idealov določene dobe našega življenja, ki ji je Hubad vtisnil neizbrisen pečat svoje osebnosti«. ³⁰ Lajovic ne želi razpravljati o sporedu, marveč postavlja v središče razprave Hubadovo umetniško osebnost. Ne dvomi, »da je ta osebnost eden izmed najmogočnejših, naravnost monumentalni steber naše glasbene in s tem splošne kulture«. ³¹

Osnovni pogled na gostovanja zbora Matice v tujini in pregled odmevov nanje komaj lahko pokaže na kakovostno mero, s katero bi danes tehtali o dejanski umetniški moči tega ansambla. Podrobnejši uvid v dejansko glasbeno delo zbora bi dobili, če nam kdaj uspe najti in pridobiti tonske zapise zbora, ki je na svoji glasbenih poteh snemal dvakrat, v Pragi in v Parizu. Šele uglasitev slišane in zapisane bo dala pravo razmerje in možnost primerjave, saj večina pisnih odmevov vsebuje premalo zares glasbeno-strokovnih, nedvoumih sodb, osvobojenih poudarjenega in nezanemarljivo pomembnega občutka kulturnega in glasbenega samopotrjevanja.

REVIEWS OF THE GLASBENA MATICA CHOIR IN THE LIGHT OF ITS INTERNATIONAL ACTIVITY

Summary

The conductor of the Glasbena Matica Choir, Matej Hubad (1866–1937), during his years of directing the choir from its foundation in 1881 up to the year 1929, performed frequently with the ensemble at a cappella and mixed vocal and instrumental concerts in Ljubljana and throughout Slovenia. Considering the conditions of work at that time, he also toured relatively frequently with the choir on visits abroad: to Austria, France, the Czech lands, Poland, and numerous cities in what was eventually to become the Kingdom of Yugoslavia. The choir's concerts under Hubad formed part of the extensive international activity of the Glasbena Matica society. A survey of the public response to the choir's concerts and their critical evaluation might be expected to illuminate in closer detail the artistic direction and significance of the work of the choir and its conductor, Matej Hubad, in Slovenian musical life and cultural space; it does not, however, enable one to make comparisons with contemporary performances within a comparable international framework. Such a survey can scarcely bring out the level of quality by which, today, we might reflect upon the real artistic strength of this ensemble. We will gain a

²⁹ Anton Lajovic, Še k turneji Glasbene Matice, *Jutro* 11 (1930), 8, str. 7.

³⁰ Nav. delo.

³¹ Nav. delo.

closer insight into the actual musical work of this choir only if, at some future time, we manage to locate and acquire sound recordings of their performances, which were made on two occasions: in Prague and in Paris. It is by matching what was actually heard with the written records that the right conditions and opportunity will be provided for a comparison, in circumstances where most of the written accounts report the socio-cultural highlights but contain few – indeed, far too few – professionally qualified, unequivocal judgements and critical opinions, in contrast to the strong emphasis laid on the by no means unimportant factor of cultural and musical self-affirmation.

RELATIVNA AVTONOMIJA GLASBE: PRIMER LJUBLJANSKEGA DNEVNIKA 1951–1961

LEON STEFANIJA

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Namen prispevka je podati podobo glasbene publicistike in vprašanja uporabnosti in avtonomije glasbe v petdesetih letih 20. stoletja, kot se kaže skozi analizo Ljubljanskega dnevnika v letih 1951–61. Z osredotočanjem na najbolj razširjeni dnevni časopis v totalitarnem obdobju slovenske novejšje zgodovine avtor obravnava »relativno avtonomijo« glasbe s tremi tematskimi sklopi, ki postavljajo v središče pozornosti: 1. skladateljsko avtonomijo, 2. avtonomijo glasbe kot družbene institucije in 3. poslušalčevo avtonomijo.

Ključne besede: estetika glasbe, sociologija glasbe, funkcije glasbe, slovenska glasba

Abstract: Through the analysis of musical entries in the newspaper Ljubljanski dnevnik and a discussion of what appear to be the main topics of that time, the article offers an insight into the relations between three sets of questions connecting (and, at the same time, revealing differences between) the notions of musical autonomy and function: 1. the composer's autonomy, 2. the autonomy of music as a social institution and 3. the autonomy of the listener.

Keywords: aesthetics of music, sociology of music, functions of music, Slovenian music

Namen prispevka

Namen prispevka je orisati vprašanja o funkciji glasbe v petdesetih letih 20. stoletja, kot se kaže skozi analizo *Ljubljanskega dnevnika* v letih 1951–61,¹ ki doslej ni bil deležen sistematične muzikološke raziskave.

V desetletju po izidu prve številke *Ljubljanskega dnevnika* (julij 1951) se je začelo za čas po drugi svetovni vojni na Slovenskem tako značilno tematiziranje »uporabnosti« glasbe vedno bolj nejasno prepletati in postopoma uklanjati pogledom, ki sodijo k ideji glasbeno avtonomnega. Tako je besedilo predvsem prispevek k pojmu »relativne avtonomije« glasbe, saj obravnavano gradivo ne ponuja možnosti za dvom o duhovni uporab-

¹ Izbor tega časopisa za analizo glasbene publicistike na temo avtonomije in uporabnosti glasbe temelji na dveh dejstvih, enem stvarnem in drugem zgodovinskem. Prvo je to, da je bil *Ljubljanski dnevnik* v petdesetih letih 20. stoletja edini dnevni časopis, ki je poleg *Slovenskega poročevalca* (kasneje: *Delo*) bolj ali manj redno in v primerjavi z drugimi časopisi malo bolj izrazito – čeprav zdaleč ne skrbno načrtovano – sistematično prinašal tudi prispevke o glasbi. Drugi razlog za izbor izhaja iz pospešenega procesa spreminjanja kulturnih in političnih okoliščin, ki jih ta časopis odseva dovolj natančno.

nosti (ali, s parafrazo Adorna, o »funcijskosti metafizičnega«) sicer pragmatično zgolj v nekaterih primerih uporabnega estetskega kapitala glasbe.

Glavni cilj prispevka je začrtati razmerja med tremi spoznavno ločenimi sklopi vprašanj, ki zadevajo pojem glasbeno avtonomnega in povezujejo poglede o avtonomiji in uporabnosti glasbe (razkrivajoč obenem tudi razlike med njimi). Gre za tematske sklope, ki postavljajo v središče pozornosti: 1. skladateljsko avtonomijo, 2. avtonomijo glasbe kot družbene institucije in 3. poslušalčevo avtonomijo.

Dejstva

Publicistične zvrsti o glasbi

Kakšne pozornosti je bila deležna glasba v *Ljubljanskem dnevniku*, nakazuje dinamika skupno več kot 1302 vpisov o glasbi po posameznih sezonah in zvrsteh pisanja v preglednici (Priloga 1).²

Ljubljanski dnevnik je v povprečju ohranil aktualne refleksije o koncertni ponudbi – torej zlasti kritike (delno tudi predstavitev) – za nekaj manj kot polovico (kritike se nanašajo na 47 %) koncertnih dogodkov. Toda izrazita nihanja med številoma kritik in koncertov za posamezna leta (med več kot 80 % za sezono 1954/55 in manj kot 15 % za naslednji sezoni), precej nejasno kadrovanje piscev in majhno število esejističnih prispevkov nakazujejo stihijsko glasbeno politiko časopisa, v katerem sicer prevladujejo kritike koncertov, sledijo predstavitve skladateljev, glasbenih del ali glasbenih dogodkov, notice in najave.

Delež besedil o glasbi

Razmerje med glasbenimi in drugimi umetnostnimi prispevki je komajda mogoče natančneje določiti – posamezne tematske rubrike so se začele jasneje oblikovati šele v drugi polovici petdesetih, pa še takrat bolj priložnostno kot ne. Povrh se zapisi o glasbi pojavljajo med besedili, ki nimajo nikakršne povezave z umetnostjo, mestoma tudi nič s kulturo v širšem smislu. Zato kaže na podlagi seznama besedil o glasbi v *Ljubljanskem dnevniku*, priloženega na koncu, v grobem sklepati, da (kljub spremenljivosti) glasba v najboljšem primeru ni dobila več kot približno petine prostora, namenjenega kulturi in umetnosti.

Pisci

Izstopata dva podatka dinamike objav besedil o glasbi: nihanje števila objav in deležev po posameznih publicističnih zvrsteh. Verjetno je spreminjanje števila prispevkov o glasbi

² V preglednici je tudi večotic in najav pod enim naslovom štetih kot en vpis, niso pa posebej šteti vpisi glasbenih oddaj RTV sporeda, ki je v obliki priloge izhajal leta 1958 do marca 1959, čeprav je tudi tu objavljena vrsta predstavitev posameznih glasbenikov, glasbenih del, izvajalskih teles ipd.

in zvrsti besedil sledilo kadrovskim rešitvam v časniku. Pisci o glasbi – v obravnavanem obdobju lahko naštejemo 122 različnih podpisov – so bili pogosto podpisani samo z inicialkami (med njimi je nekaj težko ugotovljivih identitet), čeprav je samo en avtorski zapis nepodpisan (Priloga 2). Največkrat podpisani glasbeni publicist v celotnem desetletju, Rafael Ajlec, nekaj let (med 7. 5. 1953 in 23. 5. 1959) sploh ni objavljaval v *Ljubljanskem dnevniku*. Tako je v sezoni 1953/54 najpogosteje podpisan glasbenik Pavle Kalan, v sezoni 1954/55 in 1955/56 Jerko Bezić in J. G. (za kratek čas tudi Borut Loparnik). S sezono 1956/57 in 1957/58 se anonimnost piscev močno poveča, nakar je glavno kritiško in poročevalsko vlogo *Ljubljanskega dnevnika* zopet prevzel Rafael Ajlec.

Razlogov za tovrstno kadrovske menjavanje glasbenih publicistov, ki je bralcem prinašalo tako po formalni kot vsebinski plati različno pisanje o glasbi, ne kaže iskati na tem mestu. Dejstvo, da so bili omenjeni glasbeni pisci razmeroma mladi – Ajlec je kot najstarejši med imenovanimi izjema –, komajda diplomirani na Akademiji za glasbo (Ajlec, Bezić in Kalan 1951.) oziroma brez dokončane formalne glasbene izobrazbe (Loparnik), napeljuje misel k trem domnevam za menjavanje glasbenopublicističnih peres: poceni »zasilna delovna sila«, politično »preverjeni« ljudje, splet naključij, ki so v Dnevnik prinašala sodelavce z enako stihijo, s kakršno jih je kmalu zatem prepuščala njihovim različnim glasbeniškim potem.

Glasbene – zunajglasbene vsebine

Publicistična merila omenjenih piscev so resda različna, a je bolj kot o kaki profiliranosti glasbenopublicističnih drž treba govoriti o bolj ali manj jasno predpostavljenih, domnevanih, zgolj priložnostno razdelanih kritiških stališčih.

Zanje je značilno, da skušajo glasbo ocenjevati kot avtonomno umetnost, obenem pa so zlasti v prvi polovici petdesetih poudarjene splošne družbeno obarvane glasbene vsebine. Kakršna je že bila uredniška politika je, tako zlasti do sezone 1954–55 in proti koncu petdesetih odmerjala razmeroma veliko prostora za pisanje o lokalnih glasbenih dogodkih, torej o pojavih, ki so zadevali ob splošno politično razpoloženje: revije pevskih zborov, javne produkcije na nižjih glasbenih šolah, prireditve kulturno-umetniških društev, ali pa novice o kulturi in šolstvu (posebej za literaturo in pri filmu); ne nazadnje je bil *Ljubljanski dnevnik* lokalni časopis, ki je skušal slediti tudi posameznim dogodkom iz cele Slovenije.

Ob kritikah simfoničnih in komornih koncertov ter recitalov bi težko govorili o enovitih vsebinskih, še manj enako dodelanih kritiških in poročevalskih merilih: razen za kritike Rafaela Ajleca in zlasti Boruta Loparnika, kjer so glasbena stališča prefinjeno jasno formulirana, je mogoče domnevati, da so avtorji prispevkov o glasbi ravnali po načelu bolj ali manj elementarnega intuitivnega odziva.

Glasbene teme, ki jih pisci načenjajo ob posameznih koncertih, se glede razmerja med glasbenimi in zunajglasbenimi (političnimi, družbenimi, kulturnimi, ekonomskimi ipd.) do danes niso močno spremenile: poleg nekaterih tehničnih izvajalskih podrobnosti, v osnovi vezanih na tedanje splošno šibko ekonomsko stanje, organizacijskih pripomb ali splošnih glasbeno-kulturniških pomislekov in komentarjev o zasnovi koncertnega pro-

grama, ocene večidel temeljijo na poustvarjalnih vsebinah in zahtevah izvedenih del, s potrebno večjo pozornostjo odmerjeno izjemnim dogodkom, kot so izvedbe novega (ali prej neizvedenega) dela ali gostovanje tujega izvajalca.

Idejne smernice

Glede na splošno stihijsko glasbeno politiko *Ljubljanskega dnevnika* je sicer težko govoriti o jasno formuliranih kritičnih – idejnih in ideoloških – vsebinah. Kljub temu pa je v nekaterih esejističnih prispevkih in predstavitev glasbenikov ter glasbenih dogodkov mogoče zaslediti jasno podano idejno usmeritev, značilno za tisti čas. Za petdeseta leta je mogoče začrtati tri med seboj prepletene, a bolj ali manj teoretsko ločena miselna vozlišča: nacionalna identiteta, problematika »sodobne glasbe za ljudske množice« in glasba mladih. Čeprav ne sodijo na ožje področje obravnave glasbene publicistike v *Ljubljanskem dnevniku*, naslednji izbrani primeri vseh treh problematik osvetljujejo ozadje, ki je botrovalo pisanju o glasbi tudi v tem dnevniku.

Nacionalna identiteta

Rafael Ajlec – tedaj svež diplomant zgodovine glasbe na ljubljanski Akademiji za glasbo – je uradno zadržano izkazovanje nacionalne identitete in poudarjanje pripadnosti širši domovini konec decembra 1951 apostrofiral kot stanje »letargije«, ki se mu je treba upreti in spregovoriti o »slovenskem glasbenem izrazu«. ³ Videl ga je kot »problem, ki je bistveno zvezan z napredkom naše glasbe«. Ajlečevemu zgodovinskemu pogledu na razvoj slovenske glasbe v tem eseju bi težko ugovarjali. Zamisel o trifaznem »ideološkem razvoju tega problema« – Ajlec namreč postavi tezo, da je o prvi fazi slovenske glasbe mogoče govoriti ob Slomškovem poudarjanju pomena petja v materinščini, o drugi fazi ob strokovnih prizadevanjih čitalnic, ki da so rodile Glasbeno matico, in o tretji fazi ob prizadevanjih Gojmirja Kreka, *Novih akordov* in zlasti polemike med Antonom Lajovicem in Stankom Vurnikom iz sredine dvajsetih let 20. stoletja⁴ – je morda nekoliko nenavadna, a se zdi vredna vnovičnega premisleka. Za stališče, da se je v prvih desetletjih 20. stoletja »izvršila diferenciacija naše glasbene tvornosti na dva glavna pramena: na tehnično dognano moderno in konservativno čitalniško smer«, je mogoče celo reči, da zajema tudi našo glasbeno sodobnost. Ajlec je namreč od tedanjega skladatelja terjal sintezo obstoječe, kot je jasno poudaril, lažne alternative med modernim, v univerzalnost

³ Rafael Ajlec, O slovenskem glasbenem izrazu. Nekaj zgodovinskih iveri k diskusiji, *Ljudska pravica* 1951 (29. 12), str. 15.

⁴ Slomška vidi kot »prvega ideologa tega preporoda«, ki da je razumel pomen petja v materinščini, a za glasbo ni imel posluha; drugi člen v tej verigi, »prvi strokovni vzpon« na področju glasbe, je pripisal čitalnicam in Glasbeni matici, ki jo je rodil čitalniški duh; tretjo fazo razvoja, ki jo nakaže začeni z Gojmirjem Krekom in prizadevanji *Novih akordov* ter polemiko med Antonom Lajovicem ter Stankom Vurnikom sredi dvajsetih, pa razume kot sicer preseženi, a vendarle aktualni del tudi povojnega časa.

glasbenega izraza zaverovanim skladateljem in konservativnim, v nacionalni preteklosti živečim glasbenikom: s širokim zgodovinskim pogledom ga je postavil v primež »nove tradicije«, ki na eni strani terja določeno ustvarjalno – in ustvarjalčevo – avtonomijo, medtem ko na drugi strani pričakuje bolj ali manj v folkloro in ljudsko pesem zazrto, »masovno uporabno« glasbo.

Ajlec resda ni odgovoril na vprašanje, kakšna naj bo ta glasba po svojih kompozicijskih značilnostih: »Ne – spet so le skladatelji sami poklicani, da odgovorijo sebi in nam.« Toda z izredno jasno dikcijo je opozoril in prispeval pomembne »zgodovinske iveri« k stalnici o nacionalni glasbeni identiteti. O njej je menil, da se je tisti čas še vedno razvijala. Pa ne le razvijala, kot poudari Ajlec: »Danes je [problem slovenskega glasbenega izraza] že bolj zapleten.«

Sodobna glasba za ljudske množice

Ajlec je s premislekom o nacionalni identiteti v glasbi na specifičnem estetsko-sociološkem postulatku nakazal tisto splošno stanje duha v petdesetih letih 20. stoletja, za katero so značilne pogosto izrekane, a vsebinsko opredeljive, zlasti v določenih segmentih glasbene produkcije in reprodukcije, glasbene potrebe »novega človeka«. Značilno za slovenske okoliščine pa je Božidar Borko leta 1952 – v *Ljubljanskem dnevniku* edini pisec, ki se jasno sklicuje na glasbeno politiko – v prispevku z naslovom *Občinstvo in glasba* kot odgovor na prispevek skladatelja in pianista Marijana Lipovška, podal naslednji oris tega, kar je označil kot

spor, ki se je v raznih oblikah razvil v zvezi z našo glasbeno produkcijo in zlasti še koncertno politiko je v bistvu spor za občinstvo. Gre za to, ali naj bo koncertno občinstvo, in v širšem smislu tudi glasbeno občinstvo radijskih postaj, samo objekt glasbene politike profesionalistov, ki hočejo imeti predvsem svojemu pojmovanju modernosti ustrezajoče sporede in ki zaradi iskanja novih poti v glasbi mnogo eksperimentirajo, ali pa ima občinstvo pravico terjati, da se njegova potreba glasbene ga uživanja nasiča z deli, ki stilno sicer niso zanimiva za profesionalne glasbenike, zato pa govore občinstvu tisto zvočno govorico, ki jo lahko čustveno dojema in s tem tudi vsaj intuitivno doumeva. Z druge strani pa je treba iz glasbenih teženj občinstva izločiti nagnjenje k plehki, lahkotni glasbi in usmerjati njegovo glasbeno doživljanje k resničnim umetniškim kakovostim. Gre potemtakem za problem glasbene vzgoje kar največjega števila glasbeno dojemljivih ljudi. Ta kulturnopolitični interes pa kaj lahko pride navzkriž z glasbeno umetniškimi pogledi in interesi produktivnih in delno tudi reproduktivnih umetnikov.⁵

Borko je svoj esej zaključil s pozivom poklicnim glasbenikom, naj uvrščajo na programe »prvenstveno mojstrska dela ustaljene kakovosti«. (Izbor skladateljskih imen, ki jih v ilustracijo svojih zahtev navaja Borko – Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Liszt, Berlioz, Debussy, Chopin, Čajkovski, Smetana, Dvoržak, Grieg –, kaže

⁵ Božidar Borko, Še o vprašanju občinstva in glasbe, *Ljubljanski dnevnik* 1952 (12. 7.), neoštevilčeno [str. 4].

na primerljiv odnos do novosti s tistim, ki ga v obliki dobrohotnih pisem abonentov tudi danes prejema Slovenska filharmonija od poslušalcev, če jih je kaka sodobna skladba iz pretekle sezone posebej presenetila v umetnostno manj tolerantnem vzdušju.) Dejstvo je, da Borkove glasbeno-politične osti

daleč presegajo okvir glasbene stroke in sodijo med najpomembnejše probleme sleherne družbe, ki se po revolucionarnih premikih svojih ljudskih plasti znova oblikuje, upošteva [-] mimo nekaterih duhovnih, etičnih in estetskih konstant človeške duševnosti [-] tudi družbena dejstva novega življenja.

Konkretnih povezav med »družbenimi dejstvi novega življenja« in glasbo v *Ljubljanskem dnevniku* ni mogoče zaslediti v bolj izostreni obliki kot pri Borku, čigar besede nedvomno vsebujejo prizvok tedanjega političnega prepričanja »vodilne stranke«. Nemara pa kaže razumeti kot ironijo zgodovine, da bi bilo o Borkovih »sumljivih namerah« težko govoriti. Ta ljubitelj umetnosti in kulture je 9. januarja 1959 v *Ljubljanskem dnevniku* objavil zelo pozitivno oceno Slodnjakove *Geschichte der slowenischen Literatur*, ki je izšla v Berlinu jeseni leta 1958, in v tem natisu videl »najpomembnejši dogodek v naši slavistiki v letu 1958«, čeprav je s tem dregnil v jedro t. i. »Slodnjakove afere«. (Slodnjak – profesor Filozofske fakultete, ki je s svojo avtoriteto predstavljal »eno glavnih trdnjav opozicije«⁶ – je bil politično že prej deležen ne le vrste ideoloških očitkov: leta 1957 je zaradi političnih spletk izgubil svojega asistenta, Franceta Bernika, dve leti za tem pa je bil še prisilno upokojen.) Glede na to, da esejističnih prispevkov o glasbi, ki bi se lotevali tematike o glasbi za množice, in je celo zveza »socialistični realizem« v zvezi z glasbo nekaj, kar je treba iskati na drugih naslovih mimo *Ljubljanskega dnevnika*, se vprašanje »glasbe za mase« tem bolj izmika jasni opredelitvi, čim bolj ga poskušamo razčleniti na posamezne zahteve. Pri vprašanjih »masovne glasbe« vedno stopa v ospredje idejna drža, ki se upira »napuhu strokovnjaka«⁷ v imenu zlate sredine med modernizmi in tradicionalizmi – edine ustrezne poti za stihijsko glasbeno politiko, namenjeno po Borkovem mnenju množici »glasbeno dojemljivih ljudi«.

Glasba mladih

Po ukinitvi agitpropovskega aparata leta 1956, katerega vlogo je bolj po formalni plati in brez učinkovitih vzvodov moči nadaljevala ideološka komisija SZDL Jugoslavije, je postala poprej omenjena dvojnost med modernizmi in tradicionalizmi, ki jo omenjata tako Ajlec kot Borko, očitno pereča na vseh področjih. Avtorji elaborata, ki ga je sredi leta 1956 izdelala ideološka komisija, tako med drugim ugotavljajo, da »kakšen kulturni ustvarjalec, ki vsaj malo brani svoj ugled, ne sme niti pomisliti na to, da bi skomponi-

⁶ Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, str. 284.

⁷ B.[ožidar] B.[orko], *Občinstvo in glasba, Ljubljanski dnevnik* 1951 (23. 2.), neoštevilčeno [str. 4].

ral popularno pesem,« ker da bi ljudje mislili, da »ta umetnik znižuje svojo kulturno raven«.⁸

V *Ljubljanskem dnevniku* je vprašanje o ustrezni umetniški ravni glasbe – ključno tudi v Ajlečevi in Borkovi omenjeni razpravi – razvidno iz dveh pojavov, povezanih z glasbo mladih. Po eni strani pisci naklonjeno in relativno pogosto spremljajo »lokalne«, nepoklicne glasbene prireditve, kot so javne reprodukcije glasbenih šol. Po drugi strani pa se kaže odnos do »nizke glasbe« najbolj očitno v ducatu poročil, objavljenih o glasbi mladih. Sprva, v začetku petdesetih let, gre predvsem za negativna stališča do jazza, ki se kažejo v obliki polemik v časopisih, poleg *Ljubljanskega dnevnika* v *Ljudski pravici* (29. 11. 1951, str. 10), *Slovenskem poročevalcu* (30. 12. 1951, str. 6; 14. 3. 1952, str. 4; 9. 5. 1952, str. 2) in *Mladini* (7. 7. 1953, str. 2; 14. 7. 1953, str. 4). Kasneje, od februarja 1956 dalje, ko je potekal ustanovitveni kongres Jugoslovanske zveze skladateljev lahke glasbe v Zagrebu⁹ (mestu, ki je imelo svoje *Udruženje kompozitorja lake muzike Hrvatske* od leta 1954),¹⁰ pa gre za razumevanje glasbe mladih v širše razumljeni popularni glasbi, ki je vključevala različne zvrsti in sodi seveda tudi na področje »masovne glasbe«.¹¹

Ljubljanski dnevnik prispeva k poznavanju odnosa do jazza zgolj vsebinske odtenke, ki jih je mogoče dodati študiji Aleša Gabriča.¹² Na tem mestu kaže le dodati primer Borisa Urbančiča, ki je v treh nadaljevanjih prispevka z naslovom *V čem je moč obrambe jazza*¹³ sklenil s svoje strani pol leta poprej načeto javno kritiko jazza v *Ljudski pravici*. Urbančič je v tej kritiki, ki je bila uperjena proti Vasji Ocvirku in predvsem proti Bojanu Adamiču, prostodušno zapisal:

Od vsega, kar je [Adamič] povedal, je samo eno vredno upoštevanja [...]: poziv, da bi se naši glasbeniki bolj brigali za zabavno glasbo. Vsekakor je ta problem toliko važen, da zasluži večjo pozornost, kakor so mu jo posvečali doslej.¹⁴

Čeprav je imel jazz tako med akademskimi glasbeniki, kot je bil Karol Pahor,¹⁵ kot tudi med kulturniki Urbančičevega kova načelne nasprotnike, ki so jih enako motile zabave, ponočevanje in nespodobnost plesa mladih ob jazzu kot estetska elementarnost, je njegovo vlogo v tedanji politiki opredelil Edvard Kardelj leta 1952 rekoč, da ljudje »ne morejo živeti samo od simfonij, ampak morajo imeti tudi neko glasbo, ob kateri se zaba-

⁸ Nav. po: A. Gabrič, nav. delo, str. 206.

⁹ Prvi predsednik društva je bil Bojan Adamič. Kulturne vesti. Ustanovni kongres Zveze skladateljev lahke glasbe, *Ljubljanski dnevnik* 1956 (1. 3.), str. 2.

¹⁰ Hrvatsko društvo skladatelja, HDS od utemeljenja, na: http://www.hds.hr/ohds/kronologija_hr.ht.

¹¹ Prim. npr. Rafael Ajlec, Kratko berilo za ljubitelje jazza in za njegove nasprotnike, v: *Mlada pota* 5 (1956–1957), 3, str. 173–178.

¹² A. Gabrič, nav. delo, str. 102–107.

¹³ Boris Urbančič, V čem je moč obrambe jazza, *Ljubljanski dnevnik* 1952 (8., 9. in 10. 4.), str. 2.

¹⁴ B. Urbančič, V čem je moč obrambe jazza, *Ljubljanski dnevnik* 1952 (10. 4.), str. 2.

¹⁵ Prim. npr. Karol Pahor, Nekaj o jazzu in njegovem vzgojnem vplivu, *Ljubljanski dnevnik* 1952 (2. 2.), str. 4.

vajo.«¹⁶ Dve leti kasneje je Kardelj še jasneje izjavil: »Jazza ne odklanjamo zato, ker je jazz, marveč odklanjamo samo tiste njegove nezdrave izrastke, ki nimajo več nobene zveze niti z glasbo niti s plesom.«¹⁷ Tako ne preseneča, da je *Ljubljanski dnevnik* 1953. objavil prikaz glasbenega življenja na Vrhniki, kjer je status jazza v praksi lepo razviden:

Glasbeno življenje na Vrhniki poživljata še dva jazz-orkestra. Stanovnikov jazz je vključen v Svobodi in goji predvsem plesno glasbo; Pfeiferjev jazz pa je obilo zaposlen s plesno glasbo v Blagajani. Združitve obeh in okrepitev z godalnimi instrumenti pa bi pomenila za Vrhniko ne samo presenečenje, temveč tudi napredek.¹⁸

Pravzaprav je jazz¹⁹ v drugi polovici petdesetih vedno bolj postajal del sveta »lahke glasbe«, ki je vključeval še več različnih glasbenih zvrsti. Udeleženci *Pogovora v sredo*, kot so v *Ljubljanskem dnevniku* naslovili predstavitev blejskega festivala leta 1960, so bralce opozorili, da je treba »razlikovati zabavne jazz orkestre od tistih, ki spremljajo pevce, oziroma od tistih, ki igrajo čisti jazz.«²⁰ Tako je na primer pisec poročila o ljubljanskem nastopu orkestra Glenna Millerja koncert pozdravil kot »dogodek prvega reda« za »ljublanske ljubitelje lahke glasbe«, ²¹ čeprav je šlo za četrtega v nizu svetovnih imen jazz-a, ki jih je organiziralo leta 1953 ustanovljeno *Udruženje džez muzičara Srbije*²² – sledil je koncertom Jutte Hip Comba, Two Beat Stompersov in glasbenikom Dizzy Gillespija, najavljjal pa, med drugim, prihod Lambro jazz banda, Modern Jazz Quarteta, Louisa Armstronga in, ne nazadnje, prvi vsakoletni jugoslovanski jazz festival, Jazz festival na Bledu leta 1960, ki ga je tudi *Ljubljanski dnevnik* toplo pozdravil.²³

Povzemajoč vprašanje glasbe mladih je mogoče reči, da mimo ohlapno razumljena-ga jazz-a in kasneje popularne glasbe v smislu pojmovnih lijakov, v katere se stekajo vsaj popevka, plesna in tista glasba, ki se danes uvršča med popularno, prispevek *Ljubljanskega dnevnika* k vprašanju o glasbi mladih vidimo predvsem v razmeroma visokem deležu poročanja o zborih in dosežkih mladih šolajočih se glasbenikov po glasbenih šolah, ki so jih odražale na javne glasbene produkcije.

¹⁶ Arhiv Republike Slovenije, ZKOS, f. 17, m. 1, Stenografski zapisnik ustanovnega kongresa ZS, 23. 8. 1952. Nav. po: A. Gabrič, nav. delo, str. 103.

¹⁷ Tretji kongres ZKS, str. 146. Nav. po: A. Gabrič, nav. delo, str. 107.

¹⁸ Glasbeno življenje na Vrhniki, *Ljubljanski dnevnik* 1953 (10. 7.), str. 4.

¹⁹ Na primer: leta 1956 je anonimni pisec predstavil tedaj novo zvrst, angleški rock and roll, z naslednjimi besedami, ki lepo prikažejo terminološko ohlapnost: »Britansko otočje je prvo na vrsti. 'Prednja straža' novega 'krika' jazz-a je že poškodovala nekaj javnih in zasebnih poslopij v več britanskih mestih ter se spopada s stražniki, ki so se ji postavili po robu na 'zmagoviti' poti. [...] 'sprožilo se je v neki filmski dvorani, kjer je bila tretja (in zadnja) predstava filma 'Rock Around the Clock'.« *Ljubljanski dnevnik* 1956 (4. 10), str. 4.

²⁰ Pogovor v sredo, *Ljubljanski dnevnik* 1960 (27. 7.), str. 5.

²¹ -zz-, Slišali smo orkester 'Glen Miller', *Ljubljanski dnevnik* 1957 (25. 4.), str. 2.

²² Miloš Krstić, *Vek džeza: od Sent Luisa do Beograda*, Beograd, Telos, 2002, str. 294.

²³ *Ljubljanski dnevnik* 1960 (18. 4.), str. 2; (12. 7.), str. 3; (27. 7.), str. 5; (16. 9.), str. 3; (19. 9.), str. 1; (20. 9.), str. 3.

Pogled na dejstva: funkcije in estetske avtonomije

Preden sklenem z odgovorom na potihem verjetno že postavljeno vprašanje, kaj prispevajo dosedanja navajanja k temi simpozija, je treba strniti rdečo nit o glasbeni politiki, ki spremlja domala vsak stavek tega prispevka.

Če sploh, je o »glasbeni politiki« *Ljubljanskega dnevnika* mogoče govoriti predvsem z dveh gledišč: pozornost, namenjena lokalnim glasbenim dogodkom, in po deležu koncertnih kritik, ki je primerljiv recimo s tistim, ki ga je Claudia Leyendecker ugotovila ob analizi dveh nemških čezregionalnih dnevnikov za začetek 21. stoletja.²⁴ Obe tematiki sta po svoji definiciji usmerjeni k poučevanju, v nekaterih primerih povsem odkrito k prepričevanju o aktualnih dogodkih, torej k političnem delovanju zgolj v najširšem pomenu besede. Toda na podlagi člankov, ki zadevajo ob ta merila, ni mogoče razkriti specifičnih idejnih smernic, ne le zaradi manka esejističnih žanrov, temveč tudi zaradi nestalnosti piscev.

O specifičnem utilitarnem, »porabniškem«, odnosu do glasbe v *Ljubljanskem dnevniku* ni mogoče govoriti. Glasba se je *Ljubljanskemu dnevniku* očitno zdela politično preveč obrobna dejavnost, da bi ji posvečali formalno politično pozornost, kakršne je bila deležna predvsem literatura ali kasneje film. Verjetno je razlog za to tudi to, da je tedanje koncertno življenje ostajalo v bolj ali manj jasno odmerjenih tirnicah »srednje poti« med estetskimi postulati glasbenikov, vezanih na različno videno glasbeno – in skladateljsko – avtonomijo, in zgolj okvirno opredeljivimi, bolj ali manj pragmatično pogojenimi pogledi na uporabnost glasbe »glasbeno dojemljivih ljudi«. Šlo je za čas, ko je recimo Lucijan Marija Škerjanec v najavi sezone 1952/53 poudaril, da je izbira koncertnega programa v osrednji slovenski glasbeni ustanovi, Slovenski filharmoniji, prešla iz rok sveta Filharmonije v izključno strokovno presojo dirigentu,²⁵ čeprav je podelitev Prešernove nagrade Antonu Lajovcu leta 1954 po izključno strokovnem ključu sprožila »val negotovanja«²⁶ v politiki. Šlo je za čas, ko je »[n]ajvečji ortodoksnež Boris Zihler«, glavni partijski ideolog v kulturi do začetka šestdesetih let, videl politične sovražnike

²⁴ Claudia Leyendecker, *Aspekte der Musikkritik in überregionalen Tagszeitungen. Analyse von FAZ und SZ*, Europäische Hochschulschriften, Reihe XL, Kommunikationswissenschaft und Publizistik, Band 82, Frankfurt am Main [...], Peter Lang, 2003, zlasti str. 81 ff. Glede primerljivosti kaže poudariti, da je Leyendeckerjeva pri analizah ugotovila 35-odstotni (Süddeutsche Zeitung) oziroma 38-odstotni (*Frankfurter Allgemeinen Zeitung*) delež kritik koncertov, kar je manj v primerjavi z *Ljubljanskim dnevnikom*; toda njena analiza zajema tudi recenzije posnetkov (teh je 21 % pri prvem in 27 % pri drugem omenjenem časopisu), kar je smiselno šteti kot vrsto kritične zvrsti aktualne glasbene ponudbe.

²⁵ L.[ucijan] M.[arija] Š.[kerjanc], Pred prvim koncertom Slovenske filharmonije, *Ljubljanski dnevnik* 1952 (17. 10.), str. 2–3. Leta 1953 je morala Slovenska filharmonija reorganizirati tudi poslovanje in postati ustanova »s samostojnim financiranjem, t.j. voliti mora po predpisih navedene določbe [Določba predsednika vlade LRS z dne 12. 2. 1953 št. II–253/3–52] svoj upravni odbor in svoj umetniški svet zato, da bo mogla zaživeti v sodobnih demokratičnih razmerah«. V. K., Sklep Sveta za prosveto in kulturo LRS o Slovenski filharmoniji, *Ljubljanski dnevnik* 1953 (5. 5.), str. 2.

²⁶ Arhiv Republike Slovenije, RK SZDLS, f. 38, Zapisnik druge seje komisije za tisk pri predsedstvu SZDLS, 20. 4. 1954, 7. Nav. po: A. Gabrič, nav. delo, str. 175.

»na vsakem koraku«,²⁷ čeprav so se, ugotavlja Aleš Gabrič, v istem času v »vodstvu ZKS uveljavili novi pogledi političnih pragmatikov, predvsem Borisa Kraigherja in Staneta Kavčiča,« ki so menili, »da sodobni umetniški tokovi ne ogrožajo političnega monopola oblasti, in s svojim vplivom izničili doktrino komunistov o ustrezni 'delavski' in 'vrhunski', 'dekadentni' kulturi, ki da prinaša dekadentne vplive buržuaznega Zahoda.«²⁸ Šlo je za čas, ko je kljub deklarirani nadnacionalnosti nacionalno ozaveščena politika s pragmatično širokogrudnostjo dopuščala »kvarni« jazz z Zahoda, medtem ko so domači glasbeniki zunaj državnih ustanov na skrivaj »novačili« glasbenike za politično enako nezaželene dejavnosti, kakršni so bili koncerti v ljubljanski stolnici, tudi če je šlo za izvedbo nove kantate uveljavljenega slovenskega skladatelja.²⁹

Glasbeni delež *Ljubljanskega dnevnika* nakazuje to pragmatično (ne le glasbeno) politiko, ki je ravnala po načelu dopuščanja vsega, kar neposredno ne ogroža njenega položaja, predvsem s povsem stihijskim odnosom do piscev. Posledično so tudi prispevki, med katerimi prevladujejo kritike koncertov, odraz vrste okoliščin, ki jih je vprašljivo vezati na druge dejavnike mimo glasbene avtoritete posameznega pisca – ali njegove neprepričljivosti. Delež glasbenih prispevkov razkriva *Ljubljanski dnevnik* – časopis, ki se je poleg *Slovenskega poročevalca* edini tisti čas na Slovenskem kolikor toliko sistematično posvečal glasbi – kot glasilo, zadovoljno s takimi poročevalci, kot je zapisal Rafael Ajlec v anketi o glasbeni kritiki leta 1970, ki »imajo še za preveliko vrlino, če se znajo pitijsko izražati in če znajo med vrsticami namigovati na slabosti, premalokdaj pa so pošteno navdušeni.«³⁰ Ajlečeva skoraj štirideset let stara priostritev kritike na Slovenskem kot »pitijskega izražanja« o glasbi preusmerja misel stran od konkretnih glasbenih dogodkov v petdesetih letih, od tedanjih okoliščin in odzivov nanje k eni osrednjih estetskih premis, namreč tisti o relativni avtonomiji glasbe.

Na konkretnem primeru: preusmerja jo k vprašanju o tisti funkciji glasbe, ki je pristojni tudi v času najstrožjega političnega režima na Slovenskem niso mogli, znali ali pa hoteli razumeti kot – tudi – pragmatično uporabno stvar. Kulturnopolitično pristojni tovariši (verjetno v enaki meri zaradi zgodovinske inercije kot formalno razmeroma neurejenih razmer v glasbenih krogih)³¹ so vztrajali pri domnevi, da je treba nameniti

²⁷ A. Gabrič, Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov, *Nova revija* 13 (1994), str. 168.

²⁸ A. Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, nav. delo, str. 6.

²⁹ Pogovor z Mirkom Cudermanom 2. 9. 2003, posnetek hrani L. S. Sploh se ob rečenem poraja vprašanje, ali je bila Tomčeva kantata, na katero meri zgornja misel, kritično sprejeta samo zato, ker je šlo za »cerkvenega glasbenika«? Prvo od dveh izvedb *Requiem*a G. Verdija v petdesetih letih je kritik pozdravil kot »zdravo in prirodno doživetje toplih in iskrenih čustev, katerih [Verdi] ni zatajil niti v tej religiozni glasbi«. (M. R., Verdijev »Requiem« v Ljubljani, *Ljubljanski dnevnik* 1951 (5. 10.), str. 2), medtem ko že umestitev tega dela na začetek »ljudskega abonmaja« Slovenske filharmonije zgovorno nakazuje razmerje moči med stroko in politiko v koncertnem življenju. R. Ajlec, Dober start ljudskega koncertnega abonmaja z Verdijevim Requiemom, *Ljubljanski dnevnik* 1960 (20. 12.), str. 4.

³⁰ Anкета sodobnosti VII. Ali imamo glasbeno kritiko? Uvodna beseda uredništva, *Sodobnost* 8 (1970), str. 334.

³¹ Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *Muzikološke razprave: in memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [...], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 135–146.

glasbi zgolj neko pozornost spričo njene relativne avtonomije – ali bolje: avtonomij. Videti je namreč, da glasbene vsebine v *Ljubljanskem dnevniku* iz petdesetih let – in primerjava s katerim koli današnjim slovenskim časopisom ne bi bila nikakor težavna – terjajo analizo prepletanja več avtonomij in funkcij glasbe: skladateljske avtonomije, avtonomije institucije glasbe kot družbene dejavnosti in, ne nazadnje, avtonomije poslušalca (vključno z vsemi funkcijami, ki jih je mogoče nagovoriti ob vsaki avtonomiji). Ob vseh je mogoče reči, da so prepoznali tudi določeno funkcijo sicer avtonomne glasbe. In zanimivo bi bilo slišati odgovor na vprašanje, ali je glasbena politika *Ljubljanskega dnevnika* do te mere spoštovala te avtonomije glasbe, da glasbe ni skušala »regulirati«, ali pa je tedaj izvajana glasba tako nepopustljiva pri svojem nihanju med avtonomijami in funkcijami, da je preprosto ni bilo mogoče »regulirati«. V obeh primerih bi bilo potrebno analitični aparat krepko dodelati, da bi odgovorili na vprašanje, ali so danes razmerja med avtonomijami in funkcijami glasbe drugačna, kot so bila tedaj.

Priloga 1

Ljubljanski dnevnik 1951–1961: vpisi o glasbi

Število koncertov po seznamu A. Dermelja

Zvrst besedila	*AK	*E	*K	*N	&No	*P	+Pr	*R	Letno število vpisov	Leto	Število koncertov ³²
Sezona											
1951–2	4	7	24	3	5	2	13	/	58	1951	76
1952–3	7	3	31	12	3	2	39	/	97	1952	70
1953–4	9	4	66	10	4	2	56	/	151	1953	81
1954–5	12	4	74	32	7	3	51	/	183	1954	87
1955–6	2	/	44	7	38	5	34	/	130	1955	80 (vedno več snemanj)
1956–7	/	2	7	7	37	1	12	/	66	1956	49 (več snemanj kot koncertov)
1957–8	/	1	3	17	14	/	18	36	89	1957	60 (gostovanja v tujini)
1958–9	/	/	10	41	39	4	15	43	152	1958	59 (gostovanja v tujini)
1959–60	4	/	49	41	35	6	35	46	216	1959	69
1960–61	2	/	15	60	28	2	16	37	160	1960	58
Skupaj:	40	21	323	230	210	27	289	162	1302		686

Legenda: *AK = abonmajski koncert, *E = esej, *K = kritika, *N = najava, &No = notica, *P = pogovor, +Pr = predstavitev skladatelja/dela/dogodka, *R = radijski + kasneje TV-spred

³² V seznam Alija Dermelja, ki ga – tako kot za to obdobje manj izčrpen seznam Augusta Pertota – hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, je vključena večina koncertov ljubljanskih glasbenikov in njihovih gostovanj v tujini ter gostov v Ljubljani. V preglednici niso vštete proslave in snemanja, vključeni pa so poleg vseh običajnih koncertov še mladinski koncerti in vrsta koncertov, ki bi jih mogli uvrstiti pod rubriko »lahka glasba«, ter ponovitve koncertov.

98 Priloga 2

Avtorji o glasbi v Ljubljanskem dnevniku 1951–1961 (število podpisov je samo informativno, brez oznake: samo enkrat)

Ajlec, Rafael [tudi: R. Ajlec; 94 podpisov]	-ic	M. K.	S. Ž. [tudi SZ]
A. [2 podpisa]	I. P. [2 podpisa]	M. P.	Sže [Sivec Jože?]
AČ	Jager, C.	M. R.	Škerjanc, Lucijan Marija [kot L. M. Š.; 5 podpisov]
-an. [tudi AN; 1 podpis]	j;-	M. V. [3 podpisi]	Š
-ar	-jak	M. Ž.	Šc.
Bezič, Jerko [tudi: J. Bezič, J.B.; 59 podpisov]	J. B. [5 podpisov]	Neubauer, Henrik [kot Dr. H. Neubauer; 4 pospisi]	Trdina, Brane
Bitenc, Janez	J. C.	N. [tudi -n]	Tršar, Toni [3 podpisi]
Bordon, Rado	jč	N. A.	tk
Borko, Božidar [tudi B.B.; 13 vpisov]	J. F.	-nn. [tudi: -n -n]	top
Bozovičar, Ivica [tudi: I. Bozovičar; 4 vpisi]	J. G. [15 podpisov]	on.	tp
Brk [3 vpisi]	jm	O. P.	T. T. [2 podpisa]
Brko [2 podpisa]	Js [Jože Sivec]	Pahor, Karol [tudi: P-K.; 3 podpisi]	tt.
B.	J. S. [Jože Sivec]	5-an [Žarko Petan?]	-ttf-
B.C.	Jš [2 podpisa]	P. Š. [nejasno]	Ukmar, Vilko [2 podpisa]
Cvetko, Dragotin [kot: D. Cvetko; 1 podpis]	jt. [tudi: Jt., Jt; 14 podpisov]	P. H.	Urbančič, Boris [3 podpisi]
-C- [tudi: -c, c., -c-]	J.V.	R.	Vidmar, Tit
C. C. [Ciril Cvetko]	J. Z.	Rz	Vatovec, Fran [5 podpisov]
C. N.	Kalan, Pavle [46 podpisov]	M. R. [tudi: R. M.; 3 pospisi]	Veber, Danilo

C. S.	K.		-ms-		Vodušek, Valens
Cv. A. K	K. A.		N. Ž.		Vuk, Viktor
Č	K. O.		of.		V. B.
Drenovec, Lojze	Kn		Petrić, Ivo [2 podpisov]		V. K. [2 podpisov]
Diš.	K. R.		Raztresen, Marjan		-v.
E. K.	Lajovic, Ladislav [tudi: L. L.; 5 podpisov]		Sattler, Miran [2 podpisov]		Vafir [težko berljivo; 2 podpisov]
Felas, S.	Loparnik, Borut (kot: B. Loparnik; 7 podpisov)		Sertič, Ivo		Zalar, Zvone
F. K.	-lb-		Sivec, Jože [tudi: J. S.; 15 podpisov]		-zz-
Fras, Slavko	L. Š.		Slokan, Izza		Žlajpah, Vlado
G. [Goran?]	Mirk, Vasilij		Se		Ž. P.
G. J. [23 podpisov]	M		S. F.		-xy-
Goran	M. A.		Sp-		
I. B. [Bozovičar, Ivica; 7 podpisov]	M. G.		S. S.		

THE RELATIVE AUTONOMY OF MUSIC:
A CASE OF *LJUBLJANSKI DNEVNIK* 1951–1961

Summary

The paper aims to sketch the range within which questions of musical functions were addressed in the 1950s through the analysis of a daily newspaper, *Ljubljanski dnevnik*. This newspaper was chosen for the analysis of the question of musical autonomy versus musical applicability in daily journalism on account of two facts, one material and the other historical. On one hand, when compared with the other dailies of that time, *Ljubljanski dnevnik* was the only one besides *Slovenski poročevalec* (later: *Delo*) in which music – although not in any carefully planned manner – found a place on a regular basis. Conversely, the choice for analysis of *Ljubljanski dnevnik* arises from the then accelerating process of change that affected cultural and political circumstances in Slovenia. In the decade following the first issue of *Ljubljanski dnevnik* (it was launched in July 1951), the issue of the “applicability” of music became gradually vaguer. It became intertwined with a complex opposition between notions of the artist’s autonomy, aesthetic autonomy and the autonomy of music as a “social fact”.

Thus the article is a contribution to the notion of “relative autonomy” of music, since the material analyzed reveals that the main problem regarding the status of music as a functional, as opposed to autonomous, art, was at that time caused by a friction between appreciating music as an activity for which one can expect only “sublime employability” and conceiving music as a pragmatically functional medium. Through the analysis of musical entries in the newspaper *Ljubljanski dnevnik* and a discussion of what appear to be the main topoi of that time, the article offers an insight into the relations between three sets of questions connecting (and, at the same time, revealing differences between) the notions of musical autonomy and function: 1. the composer’s autonomy; 2. the autonomy of music as a social institution; and 3. the autonomy of the listener.

VPRAŠANJE AVTONOMNOSTI GLASBENE KRITIKE V SLOVENSKEM DNEVNEM ČASOPISJU OB PRAIZVEDBI KANTATE *STARA PRAVDA* MATIJE TOMCA: MED ESTETSKO SODBO IN POLITIČNIM KONSTRUKTOM

JERNEJ WEISS

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izveček: Akademski pevski zbor Tone Tomšič je sklenil 10-letnico svojega delovanja leta 1956 obeležiti z jubilejnim koncertom. Za počastitev omenjenega dogodka je skladatelj Matija Tomc uglasil kantato *Stara Pravda*, ki je bila praižvedena 12. marca 1956 v veliki Unionski dvorani. Izvedba je naletela na ostre odzive ortodoksnih marksističnih ideologov, ki so, zdi se, vodstvu zbora zamerili predvsem, da je po koncertu počastilo skladateljski prispevek katoliškega intelektualca Matije Tomca. Vodilni partijski ideologi so zaradi neljubega dogodka pritisnili na zbor tako močno, da je le ta izgubil dirigenta in tako skorajda razpadel v začetni, desetletje trajajoči povojni formaciji.

Ključne besede: *Stara pravda*, Matija Tomc, Akademski pevski zbor Tone Tomšič, glasbena kritika

Abstract: The Tone Tomšič Academic Choir decided to celebrate the tenth anniversary of its work with a jubilee concert. To celebrate the above-mentioned event, the composer, Matija Tomc, composed the cantata *Stara Pravda* (Old Justice), first performed on 12 March 1956 in the large Union Hall. The performance met with sharp reactions on the part of orthodox Marxist ideologists, who after the concert seemed to have especially resented the decision of the choir's management to honour the contribution of the composer, the Catholic intellectual, Matija Tomc. The leading party ideologists put such strong pressure on the choir that it lost its conductor and thus nearly dissolved in its formative, ten-year post-war phase.

Keywords: *Old Justice*, Matija Tomc, The Tone Tomšič Academic Choir, music review

Muzikološke raziskave večkrat temeljijo na takšnih ali drugačnih vnaprej postavljenih konceptih, ki naj bi jih muzikološka znanost dokazala in potrdila. Ti koncepti imajo pogosto svoja ideološka ozadja ali jih je vsaj mogoče povezovati z njimi.¹ Vsako obdobje naj bi namreč sledeč ideologiji interpretiralo zgodovino po svoje in postavilo lastne kriterije za selekcijo historiografskega materiala. Tako je toliko bolj pomembno tisto, kar je z določenim namenom izpuščeno ali dodano in nima nobene zveze z realnimi

¹ Nacionalni koncept zgodovine iz druge polovice 19. stoletja svoje pojmovanje svobode izpostavlja na ta način, da ustvari legendo o nekoč izgubljeni svobodi, ki pa si jo je narod s trdom in junaško priboril in tako uveljavil svojo nacionalno integriteto in suverenost. Tatjana Rozman, Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem, *Nova revija* 8 (1989), 89–90, str. 1249.

zgodovinskimi dejstvi. Za ideologijo posebno značilen je pretanjen način vrednotenja pojavov, posebno tistih, ki imajo takšen ali drugačen pomen tudi za sedanjost. Druga značilnost je bistveno odstopanje od znanstvenih metod. Tretja pa enostransko uporabljanje informacij. Treba se je zavedati, da morejo omenjeni koncepti deformirati resnično podobo glasbene zgodovine,² zato je potrebno biti toliko bolj previden pri izhajanju iz tovrstnih okvirov in ocenjevanju lastnih sklepov. Tako se zdi pomembno k zgodovinski analizi pritegniti nove vire, ki jim zgodovinarji tradicionalno niso posvečali pozornosti in zavzeti kritično distanco do nekaterih sekundarnih glasbeno-zgodovinskih virov iz polpreteklega obdobja.

Avtor edinega zgodovinskega pregleda slovenske glasbe 20. stoletja Niall O'Loughlin v opisu slovenske glasbe v obdobju po letu 1945 ne navaja pojma »socialistična umetnost«, za razliko od nekaterih drugih avtorjev, ki ga opredeljujejo. Lojze Lebič govori o »normativni estetiki«,³ Ivan Klemenčič o »zapovedanem modelu«,⁴ Gregor Pompe pa o »doktrini«. Leon Stefanija ob prikazu različnih interpretacij socialističnega realizma v glasbenozgodovinski literaturi pri nas določi skupni imenovalac različnim družbenim oziroma kompozicijskim spremenljivkam ter zapiše da: »[...] ima socialistični realizem svoje korenine v neposredni preteklosti 'varnega tradicionalizma', višek v pogledih na avtonomijo ali odvisnost in konec v glasbenih poetikah selektivnega brzdanja.«⁶ Resnica o vrednosti avtonomnega razvoja je upoštevaloč zadnji okvir zanikana, umetnost in posebej glasba pa mora poslej prisilno držati ogledalo družbi, s čimer je prisiljena da nehote negira čas, v katerem je nastala.⁷ To naj bi pomenilo opustitev avtonomnih estetik in razvojno diskontinuiteto slovenske glasbe.⁸ Kljub zapovedanosti socialističnega realizma pa model te ideološko pogojene umetnosti pri nas ni bil nikdar jasno opredeljen.⁹

Nova oblast v konkretna glasbeno-estetska vprašanja ni posegala, temveč predvsem obvladovala upraviteljske položaje, od koder je potem demoralizirala nezaželeno pobude. Agitacijska učinkovitost je torej zahtevala zamenjavo estetskih meril s praktičnimi. Slovenski skladatelji in glasbene institucije so bili tako predvsem v veliki meri

² Konkretna zgodovinska realnost se prilagodi idealni predstavi pravljice. Tako sta na primer v slovenskih zgodovinskih učbenikih po koncu 2. svetovne vojne glavna protagonista »hudobna« buržoazija na eni in brezpogojno »pravična« partija na čelu proletariata na drugi strani. Nav. delo, str. 1245.

³ Lojze Lebič, Glasovi časov (II), O slovenski glasbeni ustvarjalnosti, *Naši zbori* 45 (1993), 5–6, str. 114.

⁴ Ivan Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, *Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, ur. Drago Jančar, Ljubljana, Nova revija, 1998, str. 325.

⁵ Jurij Snoj in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2003, str. 141–144.

⁶ Leon Stefanija, Topologija meril o slovenski glasbi po letu 1945: tradicionalno, moderno, post-moderno, *Stoletja glasbe na Slovenskem*, 20. slovenski glasbeni dnevi, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Festival Ljubljana, 2006, str. 39.

⁷ I. Klemenčič, nav. delo, str. 324.

⁸ Nav. delo, str. 325.

⁹ Nav. delo.

odvisni od aparatčikov¹⁰ v institucionalni hierarhiji, ki so bili zadalženi za deljenje pogače. Čeprav odzivanje slovenskih skladateljev na represijo ni bilo enoznačno, so njihova prizadevanja v drugi polovici petdesetih let 20. stoletja postopoma izražala potrebo po svobodi ustvarjanja. Predvsem vokalna ustvarjalnost pa je bila podvržena nenehnim pritiskom po poljudnem in enostavnem. Oblast ni preprečevala stikov slovenskih s tujimi skladatelji, vendar je bilo v praksi slovenskim skladateljem izredno težavno sistematično vzpostaviti osebne kontakte z zahodom,¹¹ kajti finančna pomoč za potovanja v tujino je bila zelo omejena in skrbno dodeljena.¹² Slovensko glasbeno zgodovino pisje se je v spremenjenih razmerah moralo umakniti iz žive stvarnosti, oblast pa je iz preteklosti izbirala le sebi primerno.¹³ Zamolčano je v slovenski glasbeni zavesti zapustilo nenadomestljive in skorajda usodne posledice. Z izgubo zgodovinskega spomina je bil tako prihajajočim rodovom odvzet potreben kritični medij in onemogočen dialog s preteklostjo.¹⁴ Podobno tudi slovenska glasbena revialistika v težavnih razmerah po vojni ni dosegla ravni iz začetka stoletja.¹⁵ Cerkevna glasba – deloma v povezavi z zatonom zahodnoevropske »meščanske« kulture – je bila na Slovenskem marginalizirana že z razpustitvijo osrednje slovenske meščanske glasbene združbe Glasbene matice po drugi svetovni vojni. Orglarska šola in revija *Cerkveni glasbenik* pa sta bili podobno kot Glasbena matica podvrženi načrtni ukinitvi.¹⁶ Takrat eden vodilnih partijskih ideologov Boris Kidrič ja-

¹⁰ Aparatčik je aktivist oziroma funkcionar partijskega aparata, ki nekritično, brez premisleka izpolnjuje navodila nadrejenih. Gl. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, ur. Anton Bajec [...], Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1994, str. 18.

¹¹ Tako je bilo prvo desetletje po vojni praktično onemogočeno sodelovanje z nekaterimi zahodnoevropskimi glasbenimi kulturami. Na festivale sodobne glasbe so namreč pošiljali bolj ali manj previdno izbrane člane v obliki delegacij jugoslovanskih skladateljev. Leon Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [...], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 139.

¹² Kljub močnim ustvarjalnim osebnostim iz Osterčevega kroga med slovenskimi skladatelji ni prevladala nobena od takrat v svetu uveljavljenih kompozicijskih tehnik in estetik. Najpomembnejša dela gre še vedno pripisati skladateljem, ki so svojo pot našli že pred vojno. Nobena od skladateljskih generacij – tudi Pro musica viva v šestdesetih letih – tega mišljenjskega primanjkljaja ni več nadoknadila. Lojze Lebič, Glasovi časov (II), O slovenski glasbeni ustvarjalnosti, *Naši zbori* 45 (1993), 5–6, str. 114. O slovenski glasbeni avantgardi po drugi svetovni vojni glej tudi: Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.

¹³ L. Lebič, Glasovi časov (II), nav. delo, str. 112–113.

¹⁴ Na praznino, ki je nastala zaradi izgube zgodovinskega spomina, je aktivno odgovoril Pavel Šivic, ko je leta 1957 osnoval napredno poustvarjalno skupino Collegium Musicum. To glasbeno združenje, ki je bilo odsev Šivičevih mednarodnih izkušenj – predvsem festivala ISCM – International Society for Contemporary Music 1957 v Zürichu – je naslednjih pet let Slovence načrtno seznanjalo z doslej zamolčanimi in nezaželenimi stranmi glasbe 20. stoletja. Nav. delo, str. 117.

¹⁵ Tako je bilo uredništvo *Naših zborov* že hudo zaskrbljeno, saj naj produkcija in kakovost povojne zborovske ustvarjalnosti ne bi več dosegali predvojne ravni. Pahor in Ravnik sta sicer videla vzroke v pomanjkljivem skladateljskem šolanju ter premiku proti instrumentalnosti. Vendar se zdi verjetno razloge iskati tudi v, zaradi besedila najbolj nedvoumni, ideološki izpostavljenosti omenjene zvrsti. Karol Pahor, Kriza v naši zborovski glasbi, *Naši zbori* 7 (1952), 3, str. 6–8. Glej tudi: Janko Ravnik, Še nekaj besed o krizi v zborovski glasbi, *Naši zbori* 8 (1953), 1–2, str. 2–3.

¹⁶ Omenjena revija je ponovno začela izhajati šele leta 1976.

nuarja 1951 na zasedanju politbiroja CK KPS govori o »ponovnih meščanskih silah iz klera«, ki naj bi bile eden izmed najmočnejših nasprotnikov socializma v Sloveniji.¹⁷ Vse v povezavi s cerkvijo se je tako znašlo v posebej nezavidljivih okoliščinah.¹⁸ Da je morala biti navzočnost cerkvene glasbe v javnosti resnično nezaželen prikazuje »incident« z duhovnikom in enim izmed vodilnih slovenskih cerkvenih skladateljev v 20. stoletju Matijo Tomcem,¹⁹ ki je bil prav zavoljo svoje odkrite katoliške usmerjenosti odrinjen na obrobje osrednjega glasbenega dogajanja na Slovenskem.

Akademski pevski zbor Tone Tomšič je sklenil 10-letnico²⁰ svojega delovanja leta 1956 obeležiti z jubilejnim koncertom, na katerem naj bi po možnosti izvedli katero izmed izvornih slovenskih celovečernih skladb, namesto dolge vrste posameznih kompozicij, kot je bilo na podobnih koncertih v navadi.²¹ Že oktobra leta 1954, se je pri Tomcu s prošnjo za uglasbitev oglašil takratni zborovodja Radovan Gobec.²² Tomc je kljub nekaterim pomislekom kot častni član APZ do zbora čutil posebno naklonjenost in sprejel Gobčevo povabilo. Ob 100-letnici rojstva Antona Aškerca se je na Gobčevo priprošnjo skladatelj odločil za uglasbitev Aškerčeve pesnitve *Stara pravda*.

¹⁷ Leon Stefanija, Elusive Contents: Two Notes on Socialist Realism and Slovenian Music, *Socialist realism and music*, ur. Mikuláš Bek [...], Brno, Koniasch Latin Press, 2004, str. 163. Kidrič je na omenjenem zasedanju kot glavni problem slovenskega kulturnega okolja, s katerim se je soočala tedanja komunistična oblast poudaril prav »malomeščansko stihijo«. Darinka Drnovšek, *Zapisniki politbiroja CK ZPS/ZKS 1945-1954*, Ljubljana, Arhivsko društvo Slovenije, 2000, str. 257.

¹⁸ Tudi izvajalci so le izjemoma posegali po cerkvenih skladbah. Med njimi najdemo: koncert v korist Rdečega križa 4. 11. 1946, ko je violinist Zlatko Baloković kot dodatek zaigral Schubertovo *Ave Mario*; *Odo za dan svete Cecilije* H. Purcella, ki jo je Orkester Radia Ljubljana zaigral na koncertu 11. 2. 1947 pod vodstvom Alena Buscha v Unionski dvorani; J. S. Bachu posvečeno akademijo 30. 3. 1950, kjer je dirigent D. Švara z orkestrom Akademije za glasbo izvedel dve Bachovi ariji (eno iz *Pasijona po Mateju*); slavnostni koncert, posvečen Jacobusu Gallusu med 7. in 12. 11. 1950, na katerih so izvedli tudi skladateljeve motete. L. Stefanija, Totalitarnost režima in glasba, nav. delo, str. 140.

¹⁹ Čeprav je bil tudi avtor vrste del za različne instrumentalne zasedbe, pa je bilo težišče njegovega ustvarjanja v vokalni ustvarjalnosti. Marijan Lipovšek v *Slovenski glasbeni reviji* leta 1957 zapiše: »Nedvomno je on za Adamičem naš prvi zborovski komponist.« Marijan Lipovšek, Koncertna sezona 1955/56, *Slovenska glasbena revija* 4 (1957), 1, str. 15.

²⁰ Akademski pevski zbor (APZ) je v omenjenem obdobju vodil Radovan Gobec. Zdi se, da so v slovenskem dnevnem časopisju kot začetek delovanja APZ razumevali povojno formacijo zbora, saj ne omenjajo 30-letnice od začetka delovanja moškega sestava APZ, ki ga je med letoma 1926 in 1941 vodil France Marolt. Kmalu po drugi svetovni vojni je namreč Gobec nadaljeval s tradicijo Maroltovega APZ, vendar je v zborovski sestav večinoma vključil nove pevce in zbor tudi prekvalificiral v mešanega. Jeseni 1953 je bilo tako na občnem zboru sklenjeno, da Gobčev APZ prevzame ime Maroltovega zbora in ga modificira v Akademski pevski zbor »Tone Tomšič«. Simona Moličnik Šivic, *Mladi že 80 let: Akademski pevski zbor »Tone Tomšič«*, Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica, 2006, str. 28.

²¹ Edo Škulj, Tomčeve kantate, *Tomčev zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana, Družina, 1997, str. 19.

²² Gobec naj bi prošnjo za uglasbitev naslovil na »starega prijatelja APZ in Maroltovega sodelavca ter njihovega častnega člana, skladatelja Matijo Tomca.« *Slovenski poročevalec* 16 (1955), 226, str. 4 (brez podpisa). Poizkusil naj bi tudi pri drugih skladateljih, vendar mu jih – z izjemo Tomca – za njegovo zamisel ni uspelo navdušit Škulj, Tomčeve kantate, nav. delo, str. 19.

Pred uglasbitvijo je Tomc videl nekaj težko rešljivih problemov v zvezi z enormno dolžino pesnitve,²³ izvajalskim aparatom²⁴ in posebej pogostimi metričnimi spremembami Aškerčevega besedila,²⁵ ki so skoraj 70 let od nastanka pesnitve odvracali skladatelje od uglasbitve tega monumentalnega Aškerčevega dela. Slednje v desetih delih simbolizira junaško epopejo slovensko-hrvaških kmečkih uporov, katerih žalostni višek je predstavljalo »kronanje« Matije Gubca v Zagrebu.²⁶ Glede glasbenega izraza je skladatelj zapisal, da je hotel »združiti zdrav Aškerčev realizem s sodobnim, ne pretiranim glasbenim izrazom.« Že pred tem zapiše: »Gotovo ne bi kazalo iti po 70 letih nazaj v čas, ko je nastajala pesnitev *Stara pravda*, se pravi v čitalniško dobo. Vendar pa zopet ni kazalo postaviti skladbe, ki naj bi bila namenjena čim širšemu občinstvu, v okviru sodobne skrajnosti, recimo kar v atonalitetnost. Združiti zdrav Aškerčev realizem s sodobnim, ne pretiranim glasbenim izrazom: ta smoter sem imel pred očmi.«²⁷ Vendar delo v ničemer ne izkazuje sodobnejših kompozicijsko-tehničnih prijemov, ki bi kakorkoli izstopali iz v tradicionalnejšo estetiko glasbe 19. stoletja naravnane miselnosti ter tako lahko bili sporni za nekatere najortodoksnejše zagovornike poljudnega in enostavnega v glasbi.²⁸

²³ Leta 1980 je v koncertnem listu ob drugi izvedbi *Stare pravde* na koncertu društva Consortium musicum dne 16. maja 1980 zapisal: »Najprej dolžina pesnitve same. Sicer nima umetnost z računico nič opraviti, v tem slučaju pa prav pride. *Stara pravda* obsega 835 verzov. Prešernov *Sonetni venec*, ki ga je uglasbil Lucijan Marija Škerjanec pa denimo samo 210 verzov, se pravi 4 krat manj kot *Stara pravda*. V primeri s *Sonetnim vencem* bi tako *Stara pravda* uglasbena na podoben način, lahko obsegala 4 celovečerne koncerte. Zaželjen pa je bil seveda eden.« Matija Tomc, *Uglasbitev Stare pravde. Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, Ljubljana, 16. maj 1980 [koncertni list društva Consortium musicum]. Da bi bilo možno uporabiti celoten tekst pesnitve, je Tomc k vokalnim odsekom dodal še recitatorja, saj je lahko le tako v dokaj kratkem času podal celotno besedilo pesnitve. Ker je v pesnitvi več mest, ki zahtevajo tudi soliste, je uporabil dva solista, v oporo pa jima dodal, kjer je bilo to potrebno tudi klavir. Slednje je bila premišljena poteza, kar dokazuje poročilo o koncertu iz *Slovenskega poročevalca* v letu 1956 (podpisan je bp) ki govori, da dramatisirani recitativ učinkuje odlično in v ničemer ne ruši njene glasbene harmonije. BP, »Pojó, pojó, da še nikdar tako...«, *Slovenski poročevalec* 17 (1956), 62, str. 5.

²⁴ Drugi problem s katerim je bil Tomc soočen je bil ali naj bo skladba zgolj vokalna ali vokalno-instrumentalna, kot je običajno za kantate. Tomc je dal prednost izključno vokalni skladbi saj je tudi APZ »Tone Tomšič« le vokalni ansambel. Načrtovana gostovanja v Zagrebu, Celju, Trbovljah, Mariboru in Beogradu so skladatelja dokončno odvrnila od instrumentacije omenjenega dela, saj naj bi »noben zbor, tudi če bi bil finančno še tako dobro situiran, ne bi mogel s seboj jemati orkestra na gostovanja po drugih mestih, najmanj pa seveda študentski zbor.« M. Tomc, nav. delo.

²⁵ Aškerc naj bi v *Stari pravdi* pogosto nenadoma spremenil ritem kot da bi se nekaj prelomilo. Za skladatelja, ki je večkrat s težavo prilagodil ritem skladbe pesnitvi, je nastopila nova težava, saj traja ta sprememba v pesnitvi komaj en ali dva verza. Tako naj bi bil potreben precejšen napor, da je skladatelj prilagodil omenjene metrične spremembe v pesnitvi ritmičnemu poteku v skladbi. Nav. delo.

²⁶ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zbora. Aškerčeva »Stara pravda« v novi luči, *Tedenska tribuna* 4 (1956), 10, str. 9.

²⁷ M. Tomc, nav. delo.

²⁸ Nevarnosti odklona od »partijske linije«, ki so jih predstavniki oblasti iskali v umetniških delih in osebah, ki so iz različnih razlogov odstopali od deklarirane politične usmeritve, je »največji

Kritika²⁹ v slovenskem dnevnem časopisju je pred jubilejnim koncertom »ob desetletnici uspešnega dela Akademskega pevskega zbor«³⁰ napovedovala »mogočno kantato«³¹ za zbor, soliste, recitatorja in klavir. Slednja naj bi pomenila »bogat prispevek k slovenski zborovski literaturi«³² in sodila med skladateljve »najpomembnejše stvaritve«.³³ Naloga, ki si jo je zbor zadal, pa je »nedvomno zahtevala višek zborovske interpretacijske zmogljivosti« ter »prikazala vse njegove odlike pa tudi vse morebitne pomanjkljivosti«.³⁴ Razen slavospevu Aškerčevemu svobodomiselnemu mišljenju, saj naj bi se ta »pogumno odrekel svojemu poklicu – duhovništvu«,³⁵ v dnevni kritiki ni zaznati izrazitejše ideološke obarvanosti. Slednja je napovedovala kulturni dogodek, ki naj bi v marsičem presegel takratne okvire »poljudnega« in »enostavnega« v glasbi.

»Brezštevilnim vajam«³⁶ je 12. marca 1956 sledila praizvedba v veliki Unionski dvorani. Tako kot nekateri vodilni partijski ideologi³⁷ s častnim pokroviteljem koncerta Borisom Zihrlom na čelu, je skladatelj Tomc na prvo izvedbo svoje kantate »prišel v civilu in se skrila v tretjo vrsto«.³⁸ Uspeh po koncertu je bil velikanski. Kljub nekaterim manjšim pomanjkljivostim v interpretaciji, so si bili kritiki edini, da je »zbor popolnoma dorasel zahtevam, ki jih zastavlja ansamblu Tomčeva obdelava.«³⁹ Kritik v *Slovenskem poročevalcu* pa je spregovoril celo o »lepo zvenečih sakralnih glasbenih intermezzih.«⁴⁰ Tako je Zmaga Kumer optimistično zapisala, da prav skladateljska moč Tomčeve umetniške osebnosti, svojiski glasbeni izraz in neutrudna delavnost, Tomca uvrščajo med

ortodoksnež Boris Zihrel [...] videl na vsakem koraku.« Aleš Gabrič, Zajčeva Požgana trava v očeh partijskih ideologov, *Nova revija* 13 (1994), 147–148, str. 168.

²⁹ Značilno je, da se avtorji posameznih kritik v omenjenem dnevnem časopisju venomer podpisujejo le z začetnicami. Tako njihova identiteta ostaja prikrita, posledično pa ostaja vprašljiva tudi njihova strokovna kvalificiranost na glasbenem področju.

³⁰ Pred jubilejnim koncertom ob desetletnici uspešnega dela Akademskega pevskega zbor, *Ljubljanski dnevnik* 6 (1956), 58, str. 4 (brez podpisa).

³¹ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zbor, nav. delo, str. 9.

³² J. G., Jubilejni koncert ob desetletnici Akademskega pevskega zbor, *Ljubljanski dnevnik* 6 (1956), 67, str. 4.

³³ J. P., Pred jubilejnim koncertom Akademskega pevskega zbor, nav. delo, str. 9.

³⁴ Nav. delo.

³⁵ Zaradi sporov z lavantinskim škofom, ki naj bi Aškercu očital svojeglavo razlaganje cerkvenih reči, je Aškerc po sedemnajstih letih duhovniške službe leta 1898 zaprosil za upokojitev. Aškerc, zavedni liberallec, naj bi ob tem doživel silovite napade klerikalnega tabora. Razloge za odločitev nekaterih intelektualcev za študij teologije pa dnevno časopisje vidi predvsem v gmotnih razmerah, ki naj bi »mladim sposobnim slovenskim inteligentom uničile življenske cilje in jih privedle v semenišče«. Nav. delo.

³⁶ Matjaž Kmecl, In memoriam Radovan Gobec (1. 6. 1909–14. 4. 1995), *Naši zbori* 47 (1995), 1–3, str. 1.

³⁷ Na praizvedbi Tomčeve kantate so bili od vidnejših predstavnikov družbenega življenja prisotni še: podpredsednik Ljudske skupščine LRS dr. Ferdo Kozak, podpredsednik Izvršnega sveta LRS dr. Marijan Breclj, član izvršnega sveta Boris Kocjančič in rektor ljubljanske univerze dr. ing. Anton Kuhelj. Jubilejni koncert APZ, *Slovenski poročevalec* 17 (1956), 61, str. 8 (brez podpisa).

³⁸ Matjaž Kmecl, Vrtičkarjevi zimski dnevi. Dr. Matjaž Kmecl: Dnevnik (1), *Sobotna priloga, Delo* 42 (2000), 12, str. 38.

³⁹ J. G., Jubilejni koncert ob desetletnici Akademskega pevskega zbor, nav. delo, str. 4.

⁴⁰ BP, »Pojó, pojó, da še nikdar tako...«, nav. delo, str. 5.

najvidnejše slovenske skladatelje ter obetajo, da bomo njegovo ime še in še srečevali na koncertnih sporedih.⁴¹ Žal je »incident v Unionski dvorani«⁴² tovrstna pričakovanja obrnil na glavo.

Neljubi dogodek je namreč naletel na ostre odzive ortodoksnih partijskih ideologov, ki so zboru zamerili predvsem, da je po koncertu počastil skladateljski prispevek katoliškega intelektualca Matije Tomca. Vodstvo zbora naj bi namreč pred koncertom dobilo izrecno navodilo, da mora kulturni dogodek miniti brez osebne počastitve skladatelja. Kljub temu sta na Gobčev namig takratni predsednik in pevka APZ skladatelju v zahvalo izročila zlati lovorjev venec, Tomc pa se je skandirajočemu občinstvu dvakrat kar se da neopazno priklonil. Gobec je moral kot član partije že naslednji dan vrniti partijsko izkaznico,⁴³ kasneje pa so ga zaradi Tomčevega duhovništva poklicali še na »pranje glave«.⁴⁴ Pritisnili so na zbor tako močno, da je le ta izgubil dirigenta in tako skorajda razpadel v začetni, desetletje trajajoči povojni formaciji.⁴⁵

Oznake so se iz političnega besednjaka kaj kmalu preselile v estetskega.⁴⁶ Takratni

⁴¹ Zmaga Kumer, *Matija Tomc. Koncert ob desetletnici zbora in v počastitev stoletnice rojstva Antona Aškerca*, Ljubljana, 12. marec 1956 [koncertni list APZ Tone Tomšič].

⁴² S. B., Ven iz teme, Ob XII. občnem zboru Akademskega pevskega zbora »Tone Tomšič«, *Tribuna* 5 (1957), 16–17, str. 4.

⁴³ Po pripovedi gospoda Mitje Gobca, ki mu jo je kasneje zaupal njegov oče Radovan Gobec, se je moral slednji zaradi omenjenega »incidenta« že dan po praznovanju kantate *Stara pravda* (13. marca 1956) zglasiti pri takratnem sekretarju OK ZKS Ljubljana Janezu Vipotniku. Vipotnik in Gobec naj bi se med seboj poznala in celo tikala. Tako naj bi po pripovedi gospoda Mitje Gobca na omenjenem sestanku Janez Vipotnik Gobca vprašal: »Radovan ali imaš s seboj partijsko knjižico [ter] ali mi jo pokažeš?« Gobec naj bi mu pokazal knjižico, Vipotnik pa naj bi jo nato »deponiral« v predal pisalne mize ter Gobca na tak način izključil iz partije. Mitja Gobec, elektronsko sporočilo poslano na elektronski naslov Jernej.Weiss@ff.uni-lj.si, 13. aprila 2007 ob 14.05.

⁴⁴ »Tomc je bil duhovnik in to je v tistem času napovedovalo zaplete, čeprav naj bil že pred vojno zaradi sodelovanja s Francetom Maroltom in Glasbeno matico tudi pri ‚svojih‘ na ‚slabem glasu‘.« M. Kmecl, Vrtičkarjevi zimski dnevi. Dr. Matjaž Kmecl: Dnevnik (1), nav. delo, str. 38. Glej tudi: Aleš Gabrič, Izključitev Teološke fakultete iz Ljubljane, *Slovenska kronika XX. stoletja: 1941–1995*, ur. Marjan Drnovšek in Drago Bajt, Ljubljana, Nova revija, 1995, str. 189.

⁴⁵ Po gostovnanju v Zagrebu je pod pritiski Gobec podal odstop z mesta dirigenta APZ. Kritika pa je dogodek »razumela« nekoliko drugače, saj so njegov odstop povezovali s sprejetjem mesta direktorja Ljubljanskega festivala. Tako naj poslej Gobec za vodenje APZ ne bi imel več zadosti časa. S. B., Pro et contra, Peti in peti, *Tribuna* 5 (1957), 14, str. 4. Kljub temu se po pripovedi njegove soproge gospe Jožice Gobec zdi, da je Gobec odstopil predvsem zaradi nestrinjanja z represivnimi prijemi tedanje oblasti.

⁴⁶ Tako je na primer v kritiki iz dnevnega časopisja mogoče zaslediti naslednja poročila: »Lani novembra je zbor štel štiriindevetdeset članov, danes pa je njegovo število upadlo pod sedemdeset.« S. B., Ven iz teme, Ob XII. občnem zboru Akademskega pevskega zbora »Tone Tomšič«, *Tribuna* 5 (1957) 16–17, str. 4. »Po tej večmesečni krizi naj bi se zbora vendarle usmilil dirigent Janez Bole.« S. B., Pro et contra, nav. delo, str. 4. Kritika je tako kmalu prikazala svoj drugi obraz, saj je bila poslej praznovanje Tomčeve kantate večinoma načrtno obarvana z barvo tretjerzrednosti. V dnevnem časopisu pa so se pojavili naslovi kot »Ven iz teme« idr. (S. B., Ven iz teme, nav. delo, str. 4), »saj naj bi kultura slovenskega zborovskega petja danes kljub mnogim finančnim podporam močno padla.« BP, »Pojó, pojó, da še nikdar tako...«, nav. delo, str. 5.

odgovorni urednik *Slovenskega poročevalca* Sergej Vošnjak⁴⁷ je farso izkoristil kot povod za napad na kritike, ki naj bi umetnost ocenjevali zgolj iz umetniških in brez upoštevanja političnih izhodišč. V daljšem članku z naslovom »Kritika kritike« manj kot mesec dni po incidentu 8. aprila 1956 v *Slovenskem poročevalcu* med drugim zapiše:

Mislím, da je osnovna slabost naše kulturne kritike v tem, da vsakega posameznega dela ne ocenjuje po njegovi celoti, po njegovi splošni družbeni vlogi, temveč skuša oddvojiti neki »estetski«, lahko bi celo rekli obrtniški del, kar naj bi bil predmet umetnostne kritike, od splošno družbenega pomena tega dela, s čimer naj se (po možnosti seveda čim manj!) ukvarjajo »politični« kritiki. [...] APZ »Tone Tomšič« je desetletnico svojega obstoja proslavil s korali. Človek je pričakoval, da bo zato osnovna misel kritike v tem, da bi tak zbor po svojem značaju in imenu moral v svoji pesmi povedati nekaj novega, naprednega. Kritika pa je govorila le o zvenu in ubranosti glasov... Govorila je tudi na splošno o problemu komponiranja posameznih ciklusov pesmi, izognila pa se je misli, da boj za staro pravdo ni bil sestavljen iz prošnje nebesom, ampak je bil trd in krut. Zato seveda takšna kritika APZ ne more prav nič koristiti, saj ne gre za to, da se dá neko formalno pohvalo, temveč za to, da mu ta kritika pomaga na boljšo pot, k boljšim uspehom, za katere ni najvažnejše, ali bo ta stavek zopet bolj ali manj fortissimo.⁴⁸

Začetne, preveč naklonjene in premalo politične kritike so se torej morale umakniti »boljšim«, z očitki, da je tako revolucionaren ansambel ob svoji desetletnici prepeval »korale« in »prošnje nebesom«.⁴⁹ Tomc je hotel časopisno odgovoriti, da je »koralne«, natančneje glasbe z religiozno vsebino v dveurni celoti zgolj 18 taktov, pa še te bi za religiozne lahko označili le zaradi značaja Aškerčevega besedila (Primer 1).

V svojem odgovoru je Tomc nameraval zapisati, da je ob spornem odseku 18-ih taktov, ki naj bi bili manifestacija reakcionarnih protiljudskih tendenc, v partituri tudi oznaka »ironično« in »oponašajoče«,⁵⁰ vendar si je kasneje premislil, saj bi s pismom, ki najverjetneje ne bi bilo objavljeno, stvar lahko še bolj zapletel.⁵¹ Da je šlo v omenjenem Vošnjakovem prispevku za obliko ždanovskega kulturnopolitičnega obračunavanja, je v svojem odgovoru v *Slovenski glasbeni reviji* jasno izpostavil Marijan Lipovšek, ki je edini javno obsodil zanj sporni način političnega obračunavanja v dnevnem časopisju: »Kritika tega dela [Stare pravde] ni pravilno vrednotila. Žal so se vmešali v oceno celo

⁴⁷ Vošnjak, Sergej (Ptuj, 6. 10. 1924 – Ljubljana, 13. 11. 2005), časnikar, kulturni delavec. Sodeloval je v NOB, bil je v uredništvu *Mladine* in kasneje *Slovenskega pionirja*. Po 2. svetovni vojni je bil med drugim urednik *Mladine* in *Pionirja*, od 1947 dopisnik *Borbe* iz Avstrije in urednik njene slovenske izdaje, nato direktor urada za informacije pri vladi Ljudske Republike Slovenije (1949–51), odgovorni urednik *Slovenskega poročevalca* (1951–59), glavni direktor časopisno-založniškega podjetja *Ljudska pravica* (1961–67), urednik kulturne rubrike *Dela* (1967–73) in ravnatelj Mestnega gledališča ljubljanskega (1973–81). Pisal je članke, pesmi, skeče in črtice s partizansko in avtobiografsko motiviko. Lado Pohar, Vošnjak, Sergej, *Enciklopedija Slovenije* 14, ur. Dušan Voglar, Ljubljana, Mladinska knjiga, 2000, str. 362.

⁴⁸ Sergej Vošnjak, *Kritika kritike*, *Slovenski poročevalec* 17 (1956), 83, str. 6.

⁴⁹ Gre za odsek 18-ih taktov, ki se nahaja v 5. stavku z oznako Tlaka (odsek 4).

⁵⁰ Zbor (kmetje) namreč v zadnjih treh taktih omenjenega odseka recitativno oponaša graščaka.

⁵¹ M. Kmecl, *Vrtičkarjevi zimski dnevi*. Dr. Matjaž Kmecl: *Dnevnik* (1), nav. delo, str. 38.

Primer 1

p 4 Mirno, a vedno ironično (ne vleči)

No, ro - žnih si ven - cev go - to - vo de - vet na

p No, ro - žnih

te - šče že zmo - lil, ker mož si ti svet, to

mf

hrb - ti že ču - ti - jo na - ši, to hrb - ti že

ču - ti - jo na - ši. In v_cer-kvi-kak vče - raj si tam zdi - ho - val, da

subito pp (oponašajo) ne prehitro

te - peš pre - ma - lo nas, si se ke - sal, tam v_klo-pi kle - čč pri ol - tar - ju!

p malo zadrži

Matija Tomc: Stara pravda, 5. stavek (Tlaka), odsek 4.

novinarji, ki so z diletantskimi opazkami skušali ne samo omalovaževati skladbo temveč so Tomcu podtikali neke 'pobožne' namene, ki jih on brez dvoma ni imel. Pri tem so klatili takšne neumnosti, da je bilo nam glasbenikom seveda jasno ko beli dan, kam pes taco moli. Široka publika pa, ki ima rešpekt pred glasbenimi problemi kompozicije, pa seveda tudi pred novinarjem, zlasti če je glavni in odgovorni urednik enega od dveh največjih časopisov, rada verjame, da je tako, kot je novinar napisal, zlasti ker je udobnejše in varnejše rep med noge stisniti. Tako pa je storila celo večina naše kritike.«⁵² V prejšnji številki še zapiše: »Kolikor vem, nima Tomc svoji nadarjenosti, delavnosti in že storjenemu kompozitornemu delu ustrezajoče primerne zaposlitve. Odriniti takega skladatelja v Domžale na nižjo gimnazijo je slepota prve vrste. Tako se kultura ne podpira.«⁵³

Odrpito polemiziranje pa ni ugajalo pravovernim partijskim ideologom, saj so menili, da boja za »umetnost nacionalnega v formi in socialističnega v vsebini«⁵⁴ ni primerno voditi na revijalnih straneh. Tako je tudi Lipovšek moral kmalu obmolkniti. Afero si je oblast kljub omiljenim stališčem do katoliške inteligence, ki so bila istega leta sprejeta na seji izvršnega komiteja Zveze komunistov Slovenije,⁵⁵ zdi se razlagala kot poskus krepitve katoliškega idejnega vpliva.⁵⁶

Kljub podobnemu sosledju dogodkov, pa bi glede na usodnost posledic omenjeni obračun le težka primerjali denimo z uničujočim uvodnikom v uradnem partijskem glasilu *Pravda* (»Kaos namesto glasbe«)⁵⁷ in posledično Šostakovičevi umetniški likvidaciji, ki je sprožila pravo gonjo proti tako imenovanim »formalističnim«⁵⁸ skladateljem v Sovjetski zvezi.⁵⁹

⁵² Marijan Lipovšek, Koncertna sezona 1955/56, *Slovenska glasbena revija* 4 (1957) 1, str. 15.

⁵³ Marijan Lipovšek, Iz našega glasbenega življenja. Edicije DZS, *Slovenska glasbena revija* 3 (1955), 1–2, str. 41.

⁵⁴ Dmitri Schostakowitsch, *Chaos statt Musik?. Briefe an einer Freund*, ur. Isaak Dawydowitsch Glikman, Berlin, Argon, 1995, str. 30.

⁵⁵ Na seji izvršnega odbora Centralnega komiteja Zveze komunistov Slovenije 29. oktobra 1956 je bil sprejet dogovor, da bi lahko pri nekaterih vprašanih popustili in omilili stališča do verskega tiska, spomeniškega varstva, cerkvenih poslopij itd. Aleš Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, Ljubljana, Cankarjeva založba, 1995, str. 185.

⁵⁶ Spreminjajoče se stališče takratnega slovenskega dnevnega časopisja se najbolj neposredno kaže v odnosu oblasti do Edvarda Kocbeka. Z načrtnim poizkusom medijskega discipliniranja katoliškega intelektualca Edvarda Kocbeka v prvih mesecih leta 1952, katerega posledica je bila njegova prisilna upokojitev, se je zdelo takratni oblasti nujno poslati jasen signal vsem drugim morebitnim prestopnikom. Aleš Gabrič, Intelektualci kot opozicija, *Od programa Zedinjene Slovenije do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992, Slovenska novejša zgodovina* 2, ur. Jasna Fischer [...], Mladinska knjiga, Ljubljana, 2005, str. 1025. Glej tudi: Aleš Gabrič, Kocbekov Strah in pogum, *Slovenska kronika XX. stoletja: 1941–1995*, ur. Marjan Drnovšek in Drago Bajt, Ljubljana, Nova revija, 1995, str. 185.

⁵⁷ »Poslušalca od prvega trenutka te opere zbega nalašč nelepa, zmedena poplava zvokov. V ropotu, škripanju in cviljenju se utaplajo drobcu melodije, zarodki glasbenih fraz, uidejo, pa se spet utopijo. Slediti tej 'glasbi' je težko, zapomniti si jo – nemogoče.« Salomon Volkov, *Spomini Dmitrija Šostakoviča, kakor jih je slišal in uredil Solomon Volkov*, Ljubljana, Nova revija, 2002, str. 23.

⁵⁸ Nicolas Slonimsky, Russian and Soviet Music and Composers, *Writings on Music*, ur. Electra Slonimsky Yourke, New York in London, Routledge, 2004, str. 215.

⁵⁹ Opera *Lady Macbeth iz Mcenska*, je bila premierno uprizorjena 22. januarja 1934 v Leningradu.

10. februarja 1948 je tamkajšnji centralni komite zveze komunistov izdal resolucijo v kateri je obsodil neuspeh, da bi ustvarili glasbo sovjetskega realizma ter napadel skladatelje »formalističnih, protiljudskih tendenc«. ⁶⁰ Resolucija je med drugim pometla z najbolj nadarjenimi sovjetskimi skladatelji, med njimi s Šostakovičem in Prokofjevom ter obsodila skladatelje (Šebalina, Hačaturijana, Gavrila Popova in celo Mjaskovskega), ⁶¹ »v delih katerih so formalistične sprevrženosti tuje sovjetskemu ljudstvu in njegovim umetniškim nagnenjem, še posebno kričeče«. ⁶² Resolucija za razliko od dokaj ohlapnih političnih stališč, sprejetih na seji izvršnega komiteja Zveze komunistov Slovenije, ⁶³ ne le konkretno daje prednost vokalnim kompozicijam pred instrumentalnimi, programski ⁶⁴ glasbi pred absolutno, ljudski pred elitistično, ⁶⁵ optimistični pred dekadentno, ⁶⁶ temveč postavlja tudi natančno določeno hierarhijo odgovornosti aparatčikov za učinkovito izvajanje enoglasno potrjenih sklepov. ⁶⁷ Kljub temu Šostakoviča zaradi njegove jurodivijske ⁶⁸ vloge med protagonistom in žrtvijo sovjetskega režima ⁶⁹ za razliko od Tomca niso

28. januarja 1936 pa je v partijskem glasilu *Pravda* izšel uničujoč uvodnik, ki naj bi ga narekoval sam Stalin. Obsodbo omenjene opere gre razumeti predvsem kot opozorilo Šostakoviču in vsem ostalim »formalističnim« skladateljem, da ne bi s svojimi »kaotičnimi« idejami še naprej ustvarjali nezdrave klime za razvoj sovjetske glasbe in kvarili mlajše generacije sovjetskih skladateljev. S. Volkov, nav. delo, str. 23.

⁶⁰ Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, 5. izdaja, New York, Schirmer, 1994, str. 1055–1057.

⁶¹ Slednji je bil pred tem proglašen za enega najbolj reprezentativnih skladateljev sovjetskega realizma. Richard Taruskin, *The Early Twentieth Century*, *The Oxford History of Western Music* 4, Oxford, Oxford University Press, 2005, str. 777.

⁶² N. Slonimsky, nav. delo, str. 1055–1057.

⁶³ A. Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, nav. delo, str. 185.

⁶⁴ Predvsem glasbi s socialistično tematiko, ki naj bi slikala dosežke revolucije. N. Slonimsky, nav. delo, str. 1055–1057.

⁶⁵ Slednja naj bi bila nerazumljiva s svojo devijantnostjo in estetiko elitnega modernizma. Nav. delo.

⁶⁶ Nav. delo.

⁶⁷ Zdi se, da nikoli poprej tako eksplicitno – tudi ne v nacistični Nemčiji – niso bili skladatelji tako neposredno pozvani k epigonstvu predhodnjih skladateljskih generacij. Richard Taruskin, *The Late Twentieth Century*, *The Oxford History of Western Music* 5, Oxford, Oxford University Press, 2005, str. 11.

⁶⁸ Jurodivij ima dar, da vidi in sliši o čemer drugi nič ne vedo. Ampak v svojih videnjih pripoveduje svetu nalašč v paradoksih, v šifrah. Igra norca, medtem ko je v resnici vztrajen razkrinkovalec zla in nepravčnosti. Začetki jurodstva segajo v petnajsto stoletje in dlje nazaj. Kot opazen pojav je obstajalo še vse do osemnajstega stoletja. Ves čas so jurodiviji lahko obtoževali in ostajali razmeroma varni. Njihov vpliv je bil neznan. Mnogi izobraženci so postali jurodiviji iz nekakšne intelektualne kritike, iz protesta. Šostakovič ni bil edini, ki je postal »nov jurodivij«. Ta vedenjski vzorec je postal v našem kulturnem okolju razmeroma priljubljen. Za moderne jurodivije je svet ležal v ruševinah, poizkus, da bi ustvarili novo družbo, pa se jim je – vsaj za tisti čas – zdel očitno obsojen na neuspeh. Zdelo se jim je, da je nove ideale mogoče potrjevati le »v nasprotju«. Sporočati jih je treba skozi zastor posmeha, sarkazma in prismojenosti. Ti umetniki so izbirali nepomembne, surove in namenoma okorne besede, da so izražali najgloblje misli. Vendar te besede niso imele preprostega pomena. Vsebovale so dvojne ali trojne implikacije. S. Volkov, nav. delo, str. 20–21.

⁶⁹ Kakor je zapisal muzikolog Boris Asafjev je Šostakovič, »[...] pred nekakšnim notranjim konfliktom zbežal v območje napol pridigarstva napol jurodstva«. Nav. delo, str. 21. Čeprav je zavzel

povsem izključili iz javnega življenja. Čeprav so njegova dela izginjala iz repertoarjev ter so se otroci v šolah na pamet učili besedil o »veliki škodi«, ki jo je Šostakovič naredil socialistični umetnosti, mu je bilo že naslednje leto po obračunu dodeljeno profesorsko mesto na leningrajskem konservatoriju.

V primerjavi z brutalnim medijskim terorjem takratnega sovjetskega dnevnega časopisja⁷⁰ in precej bolj neposrednim obračunavanjem v osrednjem nemškem glasbenem dnevniku *Allgemeine Musik Zeitung* po nacističnem prevzemu oblasti,⁷¹ se zdi glasbena kritika v drugi polovici petdesetih let na Slovenskem precej bolj rezervirana do odprtih ideoloških polemik ter konkretnih političnih obračunov. Čeprav se zdi, da ni šlo za »trdo« obračunavanje s »sovražnim elementom« ter da potemtakem slovenske različice totalitarnosti na glasbenem področju ne gre enačiti z okoliščinami in posledicami v politično primerljivih političnih ureditvah,⁷² je treba priznati, da bodo šele podrobnejše raziskave posameznih akterjev in institucij, ki jim raziskovalci do sedaj razen redkih izjem niso posvečali izdatnejše pozornosti,⁷³ pripeljale do realnejše podobe povojnega slovenskega glasbenega dogajanja. Vsekakor v njem ni šlo zgolj »za splet okoliščin« temveč za načrtno preračunljivost visokih državnih organov, ki so brez odvečnega izpostavljanja, z namestitvijo v prvi vrsti politično lojalnih sodelavcev na uredniška in druga mesta, dosegli stopnjo represije povsem primerljivo z najbolj avtokratskimi sočasnimi političnimi režimi. Torej se zdi za skladatelje in glasbene poustvarjalce nevaren predvsem prefinjen način obračunavanja prek partijskih aparatčikov, ki je pripeljal do sila podobnih rezultatov kot neposredno zastrašujoče umetniške obsodbe: do samocenzure oziroma pisanja za predal.⁷⁴

aktivno stališče nestrinjanja s političnim sistemom in to subtilno izrazil v glasbi, je v tujini še vedno veljal za enega vodilnih sovjetskih skladateljev. R. Taruskin, *The Early Twentieth Century*, nav. delo, str. 780–791.

⁷⁰ V slovenskem dnevnem časopisju skorajda ni mogoče naleteti na naslove kot so: »Dol z buržuazno estetiko in formalizmom«, »Dol z odvetniki kaosa v glasbi«, »Naj živi glasba za milijone« ipd.. N. Slonimsky, *Russian and Soviet Music and Composers, Writings on Music*, nav. delo, str. 90.

⁷¹ »Arnold Schönberg in Franz Schrecker, profesorja mojstrske šole za kompozicijo na Glasbeni akademiji v Berlinu, sta suspendirana s strani Kulturnega ministrstva.« Personal-Nachrichten, *Allgemeine Musik Zeitung*, 60 (1933) 23, str. 316. Leta 1937 se je v nacistični Nemčiji uveljavilo označevanje izrojene glasbe s terminom »Entartete Musik« ter iz javnega življenja dokončno umaknjeni vsi glasbeniki židovskega rodu. R. Taruskin, *The Early Twentieth Century*, nav. delo, str. 754–756.

⁷² L. Stefanija, *Totalitarnost režima in glasba*, nav. delo, str. 144.

⁷³ Med redke prispevke na glasbenem področju iz zadnjega obdobja, ki se dotikajo omenjene tematike bi lahko uvrstili: Ivan Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem, Temna stran meseca: kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji 1945–1990*, ur. Drago Jančar, Ljubljana, Nova revija, 1998; Matjaž Barbo, *Pro musica viva, Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001; Leon Stefanija, *Elusive Contents: Two Notes on Socialist Realism and Slovenian Music, Socialist realism and music*, ur. Mikuláš Bek [...], Brno, Koniasch Latin Press, 2004 in Leon Stefanija, *Totalitarnost režima in glasba, Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [...], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

⁷⁴ D. Schostakowitsch, nav. delo, str. 31. Glej tudi: Borut Loparnik, *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*, Ljubljana, Slovenska matica, 1984, str. 90–92.

Tako je Tomc v pismu Radovanu Gobcu iz leta 1973, ki ga je, zdi se, narekovala dolgoletna grenkoba, saj *Stara pravda* zaradi omenjenega dogodka nikoli poslej ni bila uvrščena na koncertni spored, ob proslavah večstoletnice kmečkih uporov na Slovenskem zapisal: »da s Staro pravdo oziroma njeno izvedbo tudi letos ne bo nič, sem bil takoj na jasnem, ko sem videl sestav odbora, ki je organiziral vse letošnje proslave.«⁷⁵ Takšnih in podobnih »političnih« odborov verjetno tudi v preteklosti ni manjkalo. Leta 1973 si je Tomc najbrže mislil, da je »kvalificirano javnost« tačas morebiti srečala pamet in da se bo v silnem navdušenju kmečko-puntnih proslav morda kdo le spomnil njegove glasbe. Vendar ni bilo tako.⁷⁶

Če sta dva izmed najbolj brutalnih totalitarizmov v 20. stoletju v svojih najbolj surovih oblikah sovjetskega sočrealizma in nemškega nacionalsocializma posebno pozornost namenjala umetnosti in posledično umetniško-politični kritiki, gre v primeru Tomčeve umetniške likvidacije za nekakšen poizkus prvenstveno političnega konstrukta. Njegov glavni namen se zdi obračun z duhovščino⁷⁷ ter obenem discipliniranje kritike, s prikazom »pravilnih« smernic kritičkega pisanja. Le to naj ne bi bilo sposobno zadostnega uvida v družbeno nekoristnost zgolj »estetskega« pisanja in posledično nezmožno zadostne politične obsodbe »deviantnih« družbenih pojavov.

Zdi se, da sta Tomc in Aškerc v strogo glasbenem oziroma literarnem oziru za takratno oblast precej manj sporna kot denimo Šostakovič in Leskov.⁷⁸ Nova oblast je v drugi polovici petdesetih let 20. stoletja na Slovenskem navidez dajala občutek povsem avtonomnih odločitev glasbenih ustvarjalcev, vendar je preko različnih vzvodov dosledno pazila na zadostno stopnjo samocenzure.⁷⁹ To je bila preiščljena prilagodljivost, ki naj

⁷⁵ Pismo Matije Tomca Radovanu Gobcu (Domžale, 1973) hrani Gobčeva soproga gospa Jožica Gobec.

⁷⁶ Kantata je bila prvič ponovno izvedena šele 16. maja 1980 na koncertu društva Consortium musicum pod dirigentskim vodstvom dr. Mirka Cudermana (*Koncert ob osemdesetletnici skladatelja Matije Tomca*, Ljubljana, 16. maj 1980, Društvo Consortium musicum) ter nato 14. maja 2006 v okviru Vokalnega abonmaja Slovenske filharmonije. Ponovno je pri izvedbi sodeloval zbor Consortium musicum, ki je kantato izvedel skupaj s Slovenskim komornim zborom pod dirigentskim vodstvom dr. Mirka Cudermana (*8. koncert Vokalnega abonmaja Slovenskega komornega zbora*, Ljubljana, 14. maj 2006, Slovenska filharmonija).

⁷⁷ V podobno nezavidljivi situaciji kot Tomc sta se kmalu po koncu druge svetovne vojne znašla vsaj še dva izmed njegovih stanovskih kolegov: Stanko Premrl in Alojzij Mav. L. Stefanija, *Totalitarnost režima in glasba*, nav. delo, str. 141–142.

⁷⁸ Leskov, Nikolaj Semjonovič (Gorohovo, 16. 2. 1831 – Peterburg, 5. 3. 1895), ruski pisatelj. Izšel je iz uradniške družine, kasneje se je šolal v Orlu. Nato je opravljal službo uradnika v Kijevu in predstavnika angleškega trgoveškega podjetja. Od 1860 je bil poklicni časnikar in nato državni uradnik, ki je živel večinoma v Peterburgu. Pisal je romane in predvsem povesti iz življenja ruskega ljudstva, posestnikov, kmetov, obrtnikov, uradnikov in podeželskih duhovnikov. Z omenjenimi deli, v katerih prevladuje poudarjena satirična tendenca, je preoblikoval načela ruskega realističnega pripovedništva. Leta 1865 je napisal povest *Lady Macbeth iz Mcenska*. Vsevolod Setsch Kareff, *N. S. Leskov: Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1959, str. 3–38.

⁷⁹ Predvsem preko nenapisanih pravil, posredno pa z dodeljevanjem denarnih sredstev in različnih bolj ali manj odločnih opozoril. A. Gabrič, *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*, nav. delo, str. 54–57.

tudi za ceno ideološke doslednosti ohrani oblast in si na krilih samoupravljanja zagotovi močnejšo podporo v svetu. Navzven si je torej oblast predvsem skušala utrditi svojo brezmadežno samopodobo. Obseg ideološkega nadzora nad družbo se je tako z neposredno ustvarjalnega področja navidez skrčil,⁸⁰ povsod drugje pa je ostal, tako na institucionalni ravni v kulturi in šolstvu ter seveda v kadrovske politiki.

Pregled kritike, obravnavane v pričujočem prispevku, še zdaleč ne zadostuje za postavitev okvira, ki bi začrtal ločnico med umetniškim in političnim v tedanji glasbeni kritiki na Slovenskem. Zdi se, da bi bil s kritičnim pretresom virov napravljen zgolj prvi korak v nizu temeljnih glasbeno-zgodovinske naloge za določitev realnejše podobe nekaterih, danes že precej oddaljenih poglavij iz polpretekle slovenske glasbene zgodovine. Verjetno pa bi se lahko zgolj z upoštevanjem tovrstnih raziskav, dokončno obvarovali brezfaktičnih ideoloških polemiziranj, ki so skozi glasbeno zgodovino žal vse prevečkrat zaznamovale umetniške usode posameznikov.

THE QUESTION OF AUTONOMY OF MUSICAL REVIEW IN
SLOVENE DAILY NEWSPAPERS ON THE FIRST PERFORMANCE OF THE
CANTATA *STARA PRAVDA* (*OLD JUSTICE*) BY MATIJA TOMC: BETWEEN AN
AESTHETIC JUDGEMENT AND A POLITICAL CONSTRUCT

Summary

One of the best Slovenian choirs, the *Tone Tomšič Academic Choir*, decided to celebrate its tenth anniversary with a jubilee concert. It was back in October 1954 that the then choirmaster, Radovan Gobec (1909–1995), visited the Slovenian composer Matija Tomc (1899–1986), asking him to set a poem to music. The latter felt special affection for the choir, and although feeling somewhat hesitant as a honorary member of the academic choir, he accepted Gobec's invitation. To mark the 100th anniversary of the birth of the Slovenian poet Anton Aškerc (1856–1912), the composer decided, at Gobec's request, to set to music the poem *Stara pravda* (Old Justice) by Aškerc.

The reviews in Slovenian daily newspapers announced a cultural event that would in many ways go beyond the framework of what was "popular" and "simple" in the music of that time. The concert was a huge success. Despite several minor shortcomings in the interpretation, the critics were unanimous that the choir completely satisfied the requirements appropriate to the ensemble in its performance of Tomc's setting. However, despite positive reviews, this cultural event caused sharp reactions among orthodox Marxist ideologists, who resented the fact that the choir's leaders rendered public homage to the contribution of the Catholic intellectual Matija Tomc as a composer. They put pressure on

⁸⁰ Pa še tu ga je bilo mogoče nadzirati, denimo z državnimi nagradami. I. Klemenčič, *Glasba in totalitarna država na Slovenskem*, nav. delo, str. 330.

the choir so strongly that the latter lost its conductor, nearly disintegrating in its formative, decade-long post-war phase.

The terms of debate soon changed from a political vocabulary to an aesthetic one. The responsible editor of the newspaper of that time *Slovenski poročevalec* (Slovenian reporter), Sergej Vošnjak (1924–2005), used the farce as an occasion to attack the reviewers, who were taxed with merely assessing art from an artistic standpoint, without taking into account political criteria. The initial over-favourable and insufficiently numerous political reviews thus soon had to give way to “better ones” deploring that such a revolutionary ensemble should have sung “chants” and “pleas to Heavens” at its tenth anniversary. In a rejoinder in *Slovenska glasbena revija* (Slovenian Musical Review), the Slovenian pianist and composer Marijan Lipovšek (1910–1995), who was the only person publicly to condemn this manner of political reckoning in daily newspapers that he found questionable, pointed out clearly that Vošnjak’s article revealed a cultural and political attitude worthy of Zhdanov.

Orthodox party ideologists, however, did not like open polemics, since, in their opinion, it was not appropriate that a socialist society should have to fight for socialist realism in art on magazine pages. Thus Lipovšek, too, was soon compelled to be silent. It seems that the authorities interpreted the affair as an attempt to strengthen the influence of Catholic ideas, despite the adoption of a more moderate attitude towards the Catholic intelligentsia in the same year at the session of the League of Communists of Slovenia’s Executive Committee.

In comparison to the brutal media terror of Soviet daily newspapers and the considerably greater direct exercise of influence in German newspapers after the Nazi takeover of power, the world of music reviews in Slovenia in the second half of the Fifties seems only fairly mildly affected by concrete aesthetic or political directives. However, for composers and even more for performing artists, the subtle form of pressure exerted by party “apparatchiks” was equally dangerous. Through censorship, the latter achieved results very similar to those arising from directly threatening artistic condemnation through the operation of self-censorship and composition for the artist’s own “drawer”.

If two of the most brutal totalitarisms of the 20th century paid especial attention to art and, consequently, to the politicizing of reviews in the grossest forms taken by Soviet social realism and German National Socialism, Tomc’s artistic liquidation involved a kind of attempt to put in place a political construct. Its main purpose seems to have been to combat the clergy while, at the same time, disciplining critics by showing them the “correct” guidelines for critical writing. The latter group were, so it was alleged, incapable of sufficient insight into the social uselessness of merely “aesthetic” writing and consequently unable to deliver a strong enough political condemnation to any “deviant” social phenomena.

Avtorji

Vjera Katalinić, doktorica muzikoloških znanosti, sodelavka Odseka za zgodovino hrvaške glasbe na Hrvaški akademiji znanosti in umetnosti. Naslov: HAZU, Odsjek za povijest hrvatske glazbe, Opatička 18, HR-10000 Zagreb, Hrvaška. E-pošta: fides@mahazu.hazu.hr

Marta Ottlová, doktorica muzikoloških znanosti, sodelavka Oddelka za muzikologijo na Karlovi univerzi v Pragi. Naslov: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulteta, Ustav hudební vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, Češka. E-pošta: bulda.otfl@atlas.cz

Milan Pospíšil, doktor muzikoloških znanosti, sodelavec Narodnega muzeja – Muzeja Bedřicha Smetane v Pragi. Naslov: Národní muzeum, Novotného lávka 201/1, 110 00 Praha-Staré Město, Češka. E-pošta: milan_pospisil@nm.cz

Grzegorz Zieziula, doktor muzikoloških znanosti, sodelavec Inštituta za umetnost Poljske akademije znanosti (oddelek za glasbeno zgodovino). Naslov: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa, Poljska. E-pošta: gzieziula@poczta.onet.pl

Stane Granda, doktor zgodovinskih znanosti, sodelavec Zgodovinskega inštituta Milka Kosa ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 4, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: stane.granda@zrc-sazu.si

Matjaž Barbo, doktor muzikoloških znanosti, predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

Nataša Cigoj Krstulović, doktorica glasbene pedagogike in magistra muzikologije, sodelavka Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Ljubljana. E-pošta: natasa@zrc-sazu.si

Tomaž Faganel, magister muzikologije, akademski glasbenik – dirigent, sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Naslov: Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Ljubljana. E-pošta: tomaz.faganel@guest.arnes.si

Leon Stefanija, doktor muzikoloških znanosti, predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Jernej Weiss, diplomirani muzikolog, asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Naslov: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana. E-pošta: jernej.weiss@ff.uni-lj.si

Authors

Vjera Katalinić, Ph.D – musicology, researcher at the Croatian Academy of Sciences and Arts, Department for History of Croatian Music. Address: Opatička 18, HR-10000 Zagreb, Croatia. E-mail: fides@mahazu.hazu.hr

Marta Ottlová, Ph.D. – musicology, researcher at the Charles University in Prague, Faculty of Philosophy and Arts, Institute of Musicology. Address: nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, Czech Republic. E-mail: bulda.ottl@atlas.cz

Milan Pospíšil, Ph.D. – musicology, Národní muzeum, Address: Novotného lávka 201/1, 110 00 Praha-Staré Město, Czech Republic. E-mail: milan_pospasil@nm.cz

Grzegorz Zieziula, Ph.D. – musicology, researcher at the Institute of Art, Polish Academy of Sciences (Department of Music History). Address: Ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa, Poland. E-mail: gzieziula@poczta.onet.pl

Stane Granda, Ph.D. – history, researcher at the Milko Kos Historical Institute, ZRC SAZU. Address: Novi trg 4, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: stane.granda@zrc-sazu.si

Matjaž Barbo, Ph.D. – musicology, lecturer at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: matjaz.barbo@ff.uni-lj.si

Nataša Cigoj Krstulović, Ph.D. – music pedagogy, MA – musicology, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001, Ljubljana, Slovenia. E-mail: natasa@zrc-sazu.si

Tomaž Faganel, MA – musicology, researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. Address: Novi trg 2, p.p. 306, SI-1001, Ljubljana, Slovenia. E-mail: tomaz.faganel@guest.arnes.si

Leon Stefanija, Ph.D. – musicology, lecturer at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: leon.stefanija@ff.uni-lj.si

Jernej Weiss, BA – musicology, assistant at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. Address: Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia. E-mail: jernej.weiss@ff.uni-lj.si