

»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 izvirni 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 Besseler 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 razviti 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 izvenzglasbene 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 protežiral 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 poglavitni 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 visoki 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.