

ZGODOVINA, SPOMIN IN DEDIŠČINA: PRISOTNOST GLASBENE MATICE V SLOVENSKI GLASBI IN KULTURI DO KONCA DRUGEGA DESETLETJA 20. STOLETJA

NATAŠA CIGOJ KRSTULOVIC
Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izyleček: Odnos kulture in identitete je v slovenski zgodovini videti jasen še zlasti v drugi polovici 19. stoletja. Glasbena matica je svojo različnost do druge kulture vzpostavljala dvo-smerno: s politično naravnostjo preko zahtev za avtonomijo lastne kulture po eni strani, in z etnično usmerjenostjo preko prizadevanj za samosvojost slovenske glasbe po drugi strani.

Ključne besede: slovenska glasba, 19. stoletje, Glasbena matica

Abstract: In the history of Slovenia, the relationship between culture and identity is particularly visible in the second half of the 19th century. The "Glasbena matica" Music Society distinguished itself from other forms of culture in two directions: on the one hand, with its political orientation through demands for the autonomy of Slovenian culture, and on the other hand, with an ethical direction through efforts to confirm the autochthonic character of Slovenian music.
Key words: Slovenian music, 19th century, Glasbena matica

Nacionalna identiteta dobi smisel le, kolikor ne deluje kot fiksno merilo za odmerjanje domačega in tujega, našega in ogrožajočega [...]
Mladen Dolar¹

Identiteta je danes moden, široko oziroma na različnih področjih uporabljan termin, zaradi razprostranjenega pomenskega spektra ni mogoče zadovoljivo zamejiti njegove vsebine. Ukvarjanje z vprašanjem identitet(e) je tudi temeljna značilnost aktualnega kulturološkega pristopa v različnih strokah humanistike, folklorističnih študij, ponovno odkrite kulturne zgodovine, tudi muzikologije, kjer se uveljavlja kot »nova« oziroma »kulturna muzikologija«. Pojem identitete se uporablja v povezavi s kulturo, ob tem pa spraševanje o identiteti izhaja iz temeljne kategorije kulturne teorije, »kulturne raznolikosti«.

V zgodovinski spomin Slovencev sta dve najpomembnejši glasbeni združenji, ki sta

¹ Mladen Dolar, Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo, *Nacionalna identiteta in kultura*, ur. Neda Pagon in Mitja Čepič, zbirka Zbiralnik 4, Ljubljana, Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2003, str. 33–34.

poleg gledališča zaznamovali kulturno podobo Ljubljane od zadnjih desetletij 19. stoletja do konca prve vojne, Philharmonische Gesellschaft (odslej Filharmonična družba) in Glasbena matica, zapisani kot združenji različnih, celo nasprotujočih mnenj in zanimanj. Takšen spominski zapis so večinoma posredovali tudi pisci muzikoloških razprav, ki so nastajale od sredine preteklega stoletja. Že v zgodovinskem prikazu razvoja slovenske glasbene umetnosti na Slovenskem, še posebej pa v razpravah *Ustanovitev ljubljanske Glasbene matice v luči slovenskega glasbenega razvoja* in *Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen* je Dragotin Cvetko v »tekmovanju« med obema združenjema videl gonilno silo napredka slovenske glasbe.² Prizadevanje Glasbene matice, da bi dohitela raven glasbenega delovanja »nemškega« društva, je bilo po njegovem mnenju izhodišče oblikovanja slovenske glasbe in identitete. Takšno Cvetkovo stališče o ločevanju obeh kultur je sprejela tudi Katarina Bedina, ki piše o razmerju obeh združenj kot »dvotirni nacionalni razcepljenosti« in o »tekmovalnem duhu v osemdesetih letih 19. stoletja«, pri čemer pa je bil zbor Glasbene matice tisti, ki je imel po mnenju obeh avtorjev reprezentativno vlogo.³ Tudi Cvetko Budkovič v svojem kronističnem orisu zgodovine društvenega pevskega zbora, ki je izšel ob stoletnici delovanja,⁴ ni spremenil takšnega pogleda na delovanje obeh društev. Da je bil razvoj slovenske glasbene kulture zasluga prizadevanj za uveljavljanje »ideala o enakopravnosti slovenskega naroda in enakovrednosti slovenske kulture«, piše tudi Aleš Nagode.⁵

Stališče o nacionalnem profiliranju glasbenega dela v drugi polovici 19. stoletja in ločevanju »nemške« in »slovenske« glasbe se zdi sprejemljivo v primeru, ko postavimo v ospredje pogoje za glasbeno delo, še zlasti politično in etnično spodbujene težnje in s tem izvenumetniški kontekst. Dejstvo je, da se je zavedanje o samosvojesti in pristnosti lastne kulture realiziralo v odnosu do druge kulture. Takšno razumevanje vloge Glasbene matice se zdi smiselno dopolniti s prikazom podobe »domače«, slovenske glasbe v odnosu do »druge« glasbe, kot se je zarisovala v idejnem obzorju in realizirala skozi vse dejavnosti, ne le koncertno, znotraj institucionalnih okvirov Glasbene matice. V razpravi o dediščini prvih desetletij delovanja Glasbene matice, ki so bila pomembna ne le za izoblikovanje skupinske (raje kot nacionalne) identitete, temveč predvsem za profesionalizacijo glasbenega dela na Slovenskem, bodo prikazane nekatere ključne ideje, organizacijske smernice, dogodki in osebe iz zgodovine društvenega delovanja Glasbene matice, ki so kot dejavniki

² Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960, str. 208–230, 326–338; isti, Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen, *Kronika* 2/1 (1954), str. 33; isti, *Ustanovitev ljubljanske Glasbene matice v luči slovenskega glasbenega razvoja*, *Naši zbori* 7/5 (1952), str. 17.

³ Katarina Bedina vidi v zborovstvu temeljni identifikacijski predznak in piše o »slovenski nadarjenosti za zborovsko petje«. Katarina Bedina, *Dosežki slovenskega glasbenega dela ob koncu 19. stoletja*, *Zbornik predavanj*, ur. Martina Orožen, Ljubljana, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1994, str. 226.

⁴ Cvetko Budkovič, *Sto let pevskega zbora Glasbena matica 1891–1991*, Ljubljana, Glasbena matica, 1991.

⁵ Aleš Nagode, *Prvih dvajset let Glasbene Matice – zgodovinska podoba in resničnost, 130 let Glasbene matice*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica Ljubljana, 2004, str. 32.

z identifikacijskim predznakom zaznamovale proces profiliranja zgodovinskega oziroma kulturnega spomina.

Glasbena matica, slovenska kultura in identiteta

Mladen Dolar je v razpravi *Slovenska nacionalna identiteta in kultura – navodila za uporabo* svoj premislek o nacionalni identiteti oprl na analizo razmerja do »druge kulture«,⁶ na opazovanje partikularne »domačije«, kot je pred njim prikazal že Slavoj Žižek, ki jo ogroža univerzalnost »tuje učenosti«.⁷ Dolar je svoje stališče postavil ob bok mnenju, da je slovenska kultura nekaj samo na sebi in v temelju neprotislovnega, utemeljena v koreninah nacionalne substance, materne jezika, izročila, tradicije, običajev, kulturnih vzorcev, religioznih praks.⁸ To stališče je bilo tudi značilnost idej o slovenski kulturi od srede 19. stoletja. Dihotomija naše in tuje ter narodno-budniška retorika sta bili v kulturnem programu Slovencev razumljivi glede na zgodovinske razmere in občutja ogroženosti naroda.

Zveza kulture in identitete je v slovenski zgodovini videti evidentna, saj sta jezik in kultura pomenila bistvo narodove eksistence v času, ko Slovenci svojih narodnostnih teženj še niso mogli uresničiti v okviru lastne države. Od druge polovice 19. stoletja dalje je prebujena nacionalna zavest spodbujala odpor do asimilacije s »tujerodno«, nemško kulturo. Literatura je z negovanjem slovenskega jezika kot jasnega razločevalnega znamenja postala jedro slovenske kulture in narodove identifikacije, po mnenju Matjaža Kmecla je bila stopnja identifikacije literature in naroda visoka.⁹ Zveza kulture in identitete je bila recipročna, kar z drugimi besedami pomeni, da je identitetna politika usmerjala kulturne cilje. Kultura je imela torej tudi politično razsežnost, ker je funkcionirala skozi odnos do druge kulture oziroma na področju identitete. Poleg zbujanja zavesti o narodni pripadnosti je bil eden izmed bistvenih ciljev slovenskega kulturnega programa tudi razsvetljevski pragmatizem, »kultura za vsakogar«. Središča slovenskega kulturnega in političnega dela so bile v šestdesetih letih 19. stoletja čitalnice, petje v slovenskem jeziku sredstvo za doseg narodnostnih in prosvetnih ciljev.¹⁰ Glasba je bila kot posledica takšnega kulturnega programa umetniško nesamostojna.

⁶ M. Dolar, nav. delo, str. 21–35.

⁷ Slavoj Žižek, *Jezik, ideologija, Slovenci*, Ljubljana, Delavska enotnost, 1987, str. 35.

⁸ M. Dolar, nav. delo, str. 23.

⁹ 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 samo-refleksije. Tako je torej stopnja identifikacije literature in naroda ta čas izjemno visoka.« Gl. Matjaž Kmecl, *Kako so Slovenci v 19. stol. pojmovali pomen literature za narod, XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*, 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.

¹⁰ Repertoarni prerez besed ljubljanske Narodne čitalnice in časopisna poročila iz let pred ustanovitvijo Glasbene matice dokumentirajo, da je bil glasbeni del prireditvev, še zlasti moški četve-rospevi in zbori z budniško vsebino, takrat najboljše in tudi najbolj vabljiv del sporeda. Gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice*

Takšna narodnostna in utilitarna načela je sprva sprejela tudi Glasbena matica (ust. 1872), vendar z namenom delovanja za glasbeni napredek. Glasbena matica je svojo različnost do »druge« kulture vzpostavljala dvosmerno: s politično naravnostjo preko zahtev za avtonomijo po eni strani in z etnično usmerjenostjo preko prizadevanj za pristinost slovenske glasbe po drugi strani. Zavzemanje za nacionalno opredeljeno glasbo je izrecno zapisala že v prvih pravilih: »vsestransko podpirati in gojiti slovensko narodno glasbo«,¹¹ in namena svojega delovanja v kasnejših pravilih ni spremenila.¹² Drugače je bilo v primeru Filharmonične družbe. Čeprav se je, kot je zapisal njen kronist Friedrich Keesbacher, Filharmonična družba formirala ob italijanski glasbeni kulturi,¹³ njen odbor v pravilih ni formaliziral svojega zavzemanja za nacionalno opredeljeno, tj. nemško glasbo, in sicer ne ob nastanku ne kasneje. Dve leti po ustanovitvi Glasbene matice je Filharmonična družba v spremenjenih pravilih (1876) zapisala kot svoj namen »negovanje, izboljšanje in razširjanje glasbene umetnosti na Kranjskem«,¹⁴ enako tudi leta 1901.¹⁵

Glasbena matica se je prepoznavala v odnosu do »nemške« Filharmonične družbe kot slovensko društvo in ne le v programu, ampak tudi s svojimi dejanji odkrito izražala narodnostne težnje. Vladimir Ravnihar, sin prvega predsednika Glasbene matice, gojence društvene šole, član pevskega zbora in kasneje tudi društveni predsednik,¹⁶ v svojih spominih potrjuje prisotnost političnega segmenta v idejah društvenega odbora: »Ves pogovor v domačem krogu se je sukal okoli sokolstva, Glasbene Matice in drugega društvenega delovanja, kar vse je bila za one čase politika v ožjem pomenu besede [...]«. Nadalje piše: »Bojkot nemštva se je dosledno izvajal; bojkotirali smo tudi vojaško godbo, ki sta jo pri naših prireditvah nadomeščala koncertni orkester Glasbene matice in nato Slovenska filharmonija.«¹⁷ Prizadevanja za avtonomijo slovenske v odnosu do nemške glasbene kulture so se kazala v udejanjanju nalog, ki si jih je zastavila Glasbena matica, pri tem pa se je oprla tudi na njej sorodno kulturo slovanskih narodov: njena založba je od leta

(1848–1872), Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1997 (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, magistrsko delo, tipkopis).

¹¹ *Pravila Glasbene matice*, Ljubljana, Glasbena matica, 1872, str. 1.

¹² Enak namen kot v prvih pravilih iz leta 1872 je zapisan v pravilih Glasbene matice iz leta 1887. Leta 1894 pa je zapis rahlo spremenjen, toda pomen je ohranjen: »Namen društva je vsestransko gojiti glasbo slovenskemu narodu.« Slednje se ponovi še v pravilih leta 1898. V spremenjenih pravilih leta 1921 pa je nova državna ureditev narekovala povezovanje južnoslovanskih narodov, kar odraža spremenjen vsebinski poudarek: »Namen društva je vsestransko gojiti glasbo, zlasti glasbo južnih Slovanov.«

¹³ Friedrich Keesbacher, *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Ljubljana, Philharmonische Gesellschaft, 1862, str. 7–17.

¹⁴ »Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, [...] ist ein Verein von Freunden der Tonkunst, zu dem Zwecke der Erhaltung, Vervollkommnung und Verbreitung der musikalischen Kunst in Krain.« *Statuten der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, Ljubljana, Philharmonische Gesellschaft, 1874, str. 1.

¹⁵ *Satzungen der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*, Ljubljana, Philharmonische Gesellschaft, 1901, str. 1.

¹⁶ Vladimir Ravnihar je bil predsednik Glasbene matice leta 1910 ter med letoma 1918 in 1942.

¹⁷ *Mojega življenja pot. Spomini dr. Vladimira Ravniharja*, ur. Janez Cvirn [idr.], *Historia* 2, Ljubljana, Oddelek za zgodovino Filozofske fakulteta Univerze v Ljubljani, 1997, str. 19 in 76.

1872 izdajala slovenske skladbe in dela hrvaških, čeških, srbskih in ruskih ustvarjalcev, ki jih je smatrala za svoje, v glasbeno šolo so od leta 1882 vpisovali le otroke slovenskih staršev¹⁸ in zaposlovali učitelje slovanskega rodu, pevski zbor je imel reprezentativni pomen tudi zaradi svoje kvantitete, koncertna posredovalnica je angažirala poleg slovenskih predvsem umetnike slovanskega rodu, v glasbeni arhiv so zbirali rokopise in tiske slovenskih skladateljev, za knjižnico so kupovali v pretežni meri dela slovenskih in po možnosti slovanskih skladateljev.¹⁹

Glasbena matica je imela pomembno vlogo v nacionalnem potrjevanju; njeni članski sezname nazorno kažejo, do kod in v kakšni meri je njeno delovanje segalo v širši slovenski kulturni prostor. Društvo je združevalo ljubiteljske in poklicne glasbenike, slovensko izobražensko elito, politike in literate. Uveljavljeni pesniki in pisatelji, med njimi Josip Stritar, Engelbert Gangl, Anton Funtek, Fran S. Finžgar in Oton Župančič, so za slavnostne koncerte Glasbene matice pisali uvodne govore in prevajali besedila tujih vokalnih del v slovenski jezik.²⁰ Med pesniki so matičarji posebej častili spomin na pesnika Franceta Prešerna²¹ in Simona Gregorčiča,²² ki je bil že od samega začetka član in podpornik društva. Za primerjavo: člani Filharmonične družbe so priredili slavnostne koncerte v čast pesnikoma Anastaziju Grünu (1876, 1906) in Friedrichu Schillerju (1905). Podporniki Glasbene matice so bili tudi politiki, med njimi poslanci Andrej Winkler in

¹⁸ Še leta 1907 so na seji odbora Glasbene matice sklenili, da bo nekatere otroke z nemškim priimkom, ki se ne morejo vpisati v slovensko društvo in kot člani redno obiskovati društvene glasbene šole, Matej Hubad učil glasbo privatno. Gl. Zapisnik 5. odborove seje 28. novembra 1907 (Zapisniki odborovih sej, NUK, M).

¹⁹ Faktografske podrobnosti glej v delu: Nataša Cigoj Krstulović, »Naprej za čast rodú in domovine, naprej, navzgor – umetnost naj živi!«. *Kratek zgodovinski oris prvega obdobja delovanja Glasbene matice do ustanovitve konservatorija (1872–1919)*, Ljubljana, Glasbena matica, 2010.

²⁰ Josip Stritar je za koncert Glasbene matice poslovenil besedilo Dvořákové balade *Mrtvaški ženin* in napisal uvodni nagovor v nemščini za dunajsko občinstvo leta 1896. Anton Funtek je spesnil slavnostno odo v čast pevskega zboru ob vrnitvi z gostovanja na Dunaju. Engelbert Gangl je bil slavnostni govornik leto kasneje na jubilejnim koncertu Glasbene matice v Narodnem domu ob petindvajsetletnici društvenega obstoja.

²¹ S slavnostmi v čast spomina pesnika Prešerna je Glasbena matica nadaljevala čitalniško tradicijo vsakoletnih Prešernovih bésed. Stoletnico Prešernovega rojstva je leta 1900 Glasbena matica slavila z izvedbo Mozartovega *Requiem*a v Narodnem domu, leta 1905 so pevci zbora Glasbene matice ob odkritju pesnikovega spomenika v Ljubljani zapeli slavnostno kantato *Slava Prešernu* skladatelja Antona Nedvéda.

²² Naklonjenost odbora Glasbene matice do Simona Gregorčiča je odražal tudi posebni razpis za nove uglasbitve na besedila tega »slavnega pesnika in narodovega ljubljenca«, saj v natečajih odbor praviloma ni izrecno določal avtorjev besedil. Odziv je bil dober. Prispelo je 53 skladb, od tega pet moških in štirinajst mešanih zborov ter osem samospevov. Žirija pa je nagradila več kot polovico prispelih skladb. Nagrade so prejeli Josip Michl (1), Ignacij Hladnik, Franc Kimovec, Hugolin Sattner (6!), Jakob Aljaž, Stanko Premrl, Anton Foerster (3), Fran Serafin Vilhar, Risto Savin (2) ter Emil Adamič. Natečaj je artistski odbor Glasbene matice razpisal z namenom, da bi nove skladbe izvedli na koncertu. »Spominski koncert Simonu Gregorčiču na korist njega spomenika« je 19. januarja v Narodnem domu in 16. januarja 1908 v unionski dvorani uvedel Fran Ilešič, predsednik Slovenske matice, izvedli pa so skladbe Jakoba Aljaža, Hugolina Sattnerja, Rista Savina, Josipa Michla, Antona Nedvéda, Antona Foersterja, Antona Nedvéda, Emila Adamiča in Frana Serafina Vilharja. Gl. Zapisnik 8. odborove seje Glasbene matice 15. februarja 1909.

Jakob Hren, poslanec in župan Ivan Tavčar, župana Peter Grasselli in Ivan Hribar ter deželni predsednik Viktor Hein. Ti so društvu priskrbeli dodatna sredstva za delovanje.²³

Slovenska ali slovanska identiteta?

Slovenska vzajemnost je bila vodilo v celotni slovenski kulturi. »Sorodstvene« kulturne vezi med društvi slovanskih narodov so omogočale uspešno konkurenco »drugim«, se pravi nemški kulturi, ki se je navzven kazala najprej v številčni (pre)moči. Povezovanje s hrvaškimi in češkimi pevske ter glasbenimi društvi je omogočalo eksistenco in možnost za uresničevanje številnih in obsežnih nalog, ki si jih je zastavila Glasbena matica. Svojo nazorsko usmeritev je odbor Glasbene matice načrtoval že ob ustanovitvi, ko je zapisal, da se želi povezati s Slovanskim pevskim društvom na Dunaju, s češko Glasbeno matico (to društvo se je ukvarjalo z izdajanjem skladb čeških skladateljev) in s hrvaškim pevskim društvom Kolo.²⁴ Takšno idejno orientacijo je v zadnjem desetletju 19. stoletja razkrivala tudi koncertna politika Glasbene matice. Ob sicer prevladujočem deležu slovenskih in slovanskih skladb, med njimi so bile številne izvedbe takrat sodobnih Dvořákovih del,²⁵ so bile na sporedu tudi italijanske in nemške skladbe. Najprej le solistične in komorne na rednih koncertih zbora z mešanim repertoarjem in od leta 1893 na komornih »glasbenih večerih«, tri leta po začetku svojega delovanja pa je zbor izvedel Haydnovo *Stvarjenje* (besedilo je prevedel v slovenski jezik Engelbert Gangl), leta 1897 Mozartov *Requiem*, leta 1898 Bachov *Pasijon po Mateju* (besedilo je poslovenil Anton Funtek) in kasneje še druge zahtevnejše skladbe. Izvajalske sposobnosti, ki si jih je z leti pridobival zbor, sestavljen iz nepoklicnih glasbenikov, so bile torej tiste, ki so pogojevale upoštevanje umetniškega kriterija pri izboru skladb.²⁶ Slovenska vzajemnost se je bolj izrazito kazala

²³ Poslanec Andrej Winkler je pomagal pridobiti društvu sicer skromno, a pomembno državno podporo, poslanec Jakob Hren je v dunajskem parlamentu nekaj let po ustanovitvi društva govoril o pomenu Glasbene matice, prvi slovenski župan Peter Grasselli je društvu pridobil višjo mestno finančno podporo, poslanec Ivan Tavčar in deželni predsednik Viktor Hein sta pomagala pridobiti posojilo za obnovo in izgradnjo društvenih stavb, poslanec v dunajskem parlamentu Fran Šuklje se je angažiral pri organizaciji dunajskih koncertov.

²⁴ Češka Glasbena matica (Hudebni Matica), ki je delovala med letoma 1871 in 1889, je bila glasbena založba. Njen namen je bil izdajanje del domačih (čeških) skladateljev. Ljubljanska Glasbena matica se je povezala tudi s pevskim društvom Hlahol. Fran Gerbič, prvi ravnatelj šole Glasbene matice, je pisal, da je bil Slovincem Hlahol na začetku »zvezda vodnica«. Ta češki zbor je večkrat gostoval v Ljubljani, z Glasbeno matico pa si je izmenjeval tudi notno gradivo. Na svojih nastopih doma je Hlahol izvajal tudi nekatere slovenske skladbe, med drugim leta 1896 Foersterjev zbor *Ljubica*. Gl. *Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874*, Ljubljana, Glasbena matica, 1874, str. 2; Fran Gerbič, *Peddesetletni jubilej pevskega društva »Hlahol« in stoletni jubilej konservatorija v Pragi, Novi akordi 10/4–5* (1911), str. 49; *Slovenski narod 1896/289* (16. december).

²⁵ Pregled koncertnih sporedov Glasbene matice pokaže, da je bil do začetka druge vojne izveden velik del Dvořákovega opusa. Vzrok za to je bila med drugim tudi osebna naklonjenost umetniškega vodje Glasbene matice, Mateja Hubada, temu skladatelju.

²⁶ Prim. Nataša Cigoj Krstulović, »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo«. Koncerti Glasbene

v nacionalni pripadnosti gostujočih solistov²⁷ in tudi v izboru krajev gostovanj pevskega zbora Glasbene matice (Trst, Zagreb, Opatija, Sušak).

V pogledu založniške in koncertne politike je zanimiva primerjava z zagrebškima društvoma Kolo in Hrvatski glazbeni zavod, saj sta delovali v mestu, ki je bilo prav tako kot Ljubljana na obrobju Avstro-Ogrske in je imelo podobno število in nacionalno sestavo prebivalcev.²⁸ Dobro prepoznaven zgled zbirki *Zbori za štiri moške glasove*, izdani ob petindvajsetletnici Glasbene matice leta 1897, je bila tri leta prej izdana zbirka društva Kolo s simptomatičnim naslovom *Sbirka hrvatskih i slovenskih mužkih sborova*. Tudi koncertni repertoar društva Kolo razkriva podobnosti in naklonjenost do izvajanja izvirnih del in skladb avtorjev slovanskega rodu, vendar pa je delež drugih skladateljev v primerjavi s koncertnimi sporedi Glasbene matice v njem večji.²⁹ Iste skladbe kot zbor Kolo, ki je imel daljšo tradicijo delovanja in več izkušenj, je zbor Glasbene matice izvajal kasneje. Verdijev *Requiem* je npr. izvedel kar šestnajst let kasneje (Kolo leta 1891, zbor Glasbene matice leta 1907).³⁰ V pogledu koncertnega repertoarja je zanimiv še vpogled v seznam sporedov Hrvatskega glazbenega zavoda. Repertoarna analiza namreč ne kaže nacionalnih preferenc v korist germanskega, romanskega ali slovanskega repertoarja, pač pa je iz seznama razvidno, da se je odbor zavzemal za nacionalno pester program, seveda s poudarkom na izvajanju izvirnih skladb (četrtina) in skladb iz obdobja romantizma, se pravi za tisti čas relativno sodobnih skladb.³¹ Podobno slogovne poudarke kaže repertoar Filharmonične družbe, kjer je bil pri izboru skladb umetniški kriterij načeloma pomembnejši kot nacionalni, kar kažejo npr. tudi izvedbe skladb Dvořáka, Čajkovskega, Chopina, Griega in drugih. Poleg tega je družba razmeroma pogosto prirejala posebne koncerte v čast svojih častnih članov in drugih nemških (ali avstrijskih) skladateljev: Beethovna, Wagnerja, Webra, Mozarta, Schuberta, Mendelssohna, Haydna, Schumanna in Liszta.³²

V pogledu slovanske vzajemnosti med društvi je v drugi polovici 19. stol. simptomatičen tudi nabor tistih častnih članov Glasbene matice, ki niso bili slovenskega rodu. To so bili hrvaški in češki podporniki društva: skladatelj in glasbeni pedagog Ivan Zajc, ki je Glasbeni matici pošiljal svoje skladbe, Antonín Dvořák, ki je prišel dirigirat zboru Glasbene matice in opernemu orkestru na Dunaj leta 1896, češki violinist Fran Ondříček,

matice do prve vojne, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Frelj, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000, str. 181–192.

²⁷ Primerjaj seznam solistov v delu: D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 3, str. 328.

²⁸ Ljubljana je imela po štetju leta 1880 okrog 26 tisoč prebivalcev, Zagreb deset let kasneje, leta 1890 okrog 38 tisoč. Gl. Mirko Pak, Ljubljana. Širjenje mestnega teritorija in prebivalstvo, *Enciklopedija Slovenije* 6, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992, str. 233; Snježana Miklaušič-Ćeran, *Glazbeni život Zagreba u XIX. stoljeću*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2001, str. 16.

²⁹ Antun Goglia, *Hrvatsko pjevačko društvo »Kolo« u Zagrebu 1862–1942. Spomenica povodom 80-godišnjice društva*, Zagreb, 1942.

³⁰ A. Goglia, nav. delo, str. 74.

³¹ Primerjaj popis izvedenih skladb na koncertnih programih iz arhiva Hrvatskega glazbenega zavoda med 1818 do 1891 v monografiji: S. Miklaušič-Ćeran, nav. delo, str. 138–243.

³² Primerjaj programe Filharmonične družbe od 1811 do 1918 v delu: Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919. Kronika ljubljanskega glazbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, Ljubljana, Nova revija, 2006, str. 474–770 (zbirka Korenine).

ki je v Ljubljani nastopal že na čitalniškem odru, ter Josip Juraj Strossmayer; njemu v čast so Slovenci pripravili gostovanje v Zagrebu leta 1910. Dvořáku je Glasbena matica ob njegovi šestdesetletnici priredila celo poseben slavnostni koncert (1902).

Vzpostavljanje identifikacije na poustvarjalni ravni

Poustvarjanje glasbe, emocionalno doživljanje interpretov in recipientov, je bilo za afirmacijo slovenske glasbene kulture v duhovnem obzorju Glasbene matice sprva pomembnejše kot ustvarjalni rezultati. To potrjuje založniška politika, saj je odbor z natečajmi spodbujal uporabno glasbo, glasbo, ki so jo lahko izvajale množice glasbenih ljubiteljev, pevski zbori, in ki je bila primerna tudi za domače muziciranje,³³ od začetka devetdesetih let pa potrjuje to tudi koncertna politika, ki je dajala prednost številčno dobro zasadenim izvedbam vokalno-instrumentalnih del. Takšne izvedbe z množično zastopanim zborom so imele reprezentativni značaj in so zagotavljale komunikacijo in dober odziv pri poslušalcih. Tudi kritiško pisanje je bilo v pretežni meri naklonjeno zborovskim nastopom.³⁴

Sredotežni dejavnik dejavnosti Glasbene matice je bil njen zbor, ki je imel vse od svojega osnovanja v zadnjem desetletju 19. stoletja reprezentativni pomen, še zlasti v odnosu do nastopov zbora Filharmonične družbe. Za identifikacijo je bil poustvarjalni proces pomemben v dveh pogledih: najprej kot narodnostno, po drugi strani pa tudi kot družbeno (samo)potrjevanje. Ob reprezentativni funkciji zbora je potrebno videti zborovstvo tudi kot socialni fenomen: bilo je odraz in hkrati vir kulturne in družbene moči.³⁵ Zbor se je v glasbenem oziru potrjeval z izvedbami novih izvirnih vokalno-instrumentalnih del (Foerster, Sattner, Parma, Lajovic). Izvedba prvega slovenskega oratorija, Sattnerjevega *Vnebovzetje Blažene Device Marije*, je po mnenju Stanka Premrla pomenila »dneve slavja, dneve veselja, navdušenja in ponosa za naš mali slovenski narod«,³⁶ zborove slave pa niso zasenčili niti nekateri kritični zapisi o sami skladbi v časopisnih poročilih.³⁷ Poleg krstnih izvedb izvirnih vokalno-instrumentalnih del se je zbor Glasbene matice dokazoval tudi z izvedbami novih, tudi izvajalsko zahtevnejših slovenskih zborov.

Ugled in glasbeno obzorje Pevskega zbora Glasbene matice odražajo tudi nekatere

³³ Nataša Cigoj Krstulović, Prvo desetletje založbe Glasbena matica, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. Nataša Cigoj Krstulović [idr.], Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004, str. 113–124.

³⁴ Med večinom pohvalnimi zapisi o zboru Glasbene matice so se pojavila občasno tudi bolj kritična mnenja. Eno izmed takšnih mnenj zasledimo v poročilu Antona Lajovica o gostovanju pevskega društva Kolo v Ljubljani leta 1909: »Še nas čaka dobršno delo, predno bo povprečni nivo naše umetniške produkcije na isti višini s hrvaškim.« Anton Lajovic, Koncert zagrebškega pevskega društva »Kolo«, *Ljubljanski zvon* 29/12 (1909), str. 765.

³⁵ Nicholas Cook se zavzema za stališče, da je glasbo potrebno videti kot socialni fenomen in jo razumeti kot poustvarjalno dejanje, ne pa kot goli *tekst*. Nicholas Cook, *Music as Performance, The Cultural Study of Music. A critical introduction*, ur. Martin Clayton [idr.], New York in London, Routledge, 2003, str. 204–214.

³⁶ Stanko Premrl, P. Hugolin Sattnerjev oratorij »Vnebovzetje Blažene Device Marije«, *Dom in svet* 25/4 (1912), str. 155.

³⁷ Gojmir Krek, Postludij, *Novi akordi* 12/1–2 (1913), str. 2.

zborovske skladbe, ki so jih nekateri skladatelji posvetili temu zboru. Med temi so zbor *Domu in ljubezni*, poslednja skladba Antona Nedvėda, formalnega predlagatelja ustanovitve Glasbene matice, in v posebni številki glasbene revije *Novi akordi* objavljene skladbe Gojmirja Kreka, Frana Gerbiča, Davorina Jenka, Frana Ferjančiča, Emila Adamiča in Ferdinanda Juvanca.³⁸

Zgodovinski spomin je Glasbena matica sooblikovala z nekaterimi posebnimi dogodki, kot so bili npr. Prešernov (1900), Gregorčičev (1908), Jenkov (1910) in Ipavčev koncert (1914). Videz o kontinuiteti slovenske glasbe, zavest o tradiciji in o glasbeni dediščini je Glasbena matica utrdila s pripravo koncerta ob tristoletnici rojstva na Slovenskem rojenega renesančnega skladatelja Jacobusa Gallusa in z izvedbami slovenskih duhovnih napevov iz 16. in 17. stoletja, ki jih je nabral in za koncert leta 1899 priredil Matej Hubad.

Ob tem, da je bil zbor uspešen stalni izvajalski korpus na društvenih koncertih z mešanim sporedom, se je odbor Glasbene matice že od ustanovitve zavedal problema odsotnosti lastnega koncertnega orkestra. Za svoje koncerte so morali na začetku, prav tako kot Filharmonična družba, najemati vojaško godbo, to pa je bilo po mnenju društvenega odbora iz političnih in finančnih razlogov manj primerno. Ko je bila leta 1895 v program rednega društvenega koncerta prvič uvrščena simfonija (Dvořákova 9. simfonija), še zlasti pa leto kasneje, ko je bila na programu Beethovnova uvertura, in ko je bila leta 1897 izvedena Schubertova simfonija v C-duru (prva ljubljanska izvedba tega dela je bila ob priliki skladateljve stoletnice rojstva pod vodstvom Josipa Čerina), je Glasbena matica dobila značaj »pravega« koncertnega zavoda. Prizadevanja za orkestralno glasbo v času delovanja prve Slovenske filharmonije med letoma 1908 in 1913, ki ga je Glasbena matica podpirala, so obrodila tudi ustvarjalne sadove, nove slovenske skladbe za orkester, s čimer so se glasbenemu razvoju kazale nove poti.³⁹ Kljub spremenjenim razmeram je zbor Glasbene matice tudi po prvi vojni obdržal reprezentativni pomen in se v naslednji dveh desetletjih še bolj uspešno dokazoval s turnejami po takratni Jugoslaviji, tedanji Češkoslovaški, Poljski, Franciji in Švici ter Bolgariji.⁴⁰

Identiteta in predstava o slovenski glasbi

Ob prikazovanju slogovnega razvoja slovenske glasbe in ugotavljanju njenega položaja znotraj južnoslovenske in evropske glasbe je Dragotin Cvetko poudarjal njeno izvornost. Zgoraj omenjena Dolarjeva trditev spodbuja vnovični premislek o tem, kaj je pomenil izraz »slovenska glasba« v idejah in dejanjih Glasbene matice, kakšna je bila predstava o slovenski, se pravi »domači« glasbi, in kako so vrednotili »svojo« glasbo v odnosu do »tuje«, se pravi »nemške« glasbe.

³⁸ *Novi akordi* 10/4 (1911), str. 37–48.

³⁹ Nataša Cigoj Krstulović, Slovenska filharmonija (1908–1913) v kontekstu nacionalnih, kulturnih in glasbenih prizadevanj Glasbene matice, *Academia philharmonicorum Labacensium 1701–2001*, ur. Ivan Klemenčič, Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 2004, str. 217–229.

⁴⁰ Tomaž Faganel, Kritike zbora Glasbene matice v luči njegovega mednarodnega delovanja, *De musica disserenda* 3/1 (2007), str. 77–86.

Predstavo o avtohtoni slovenski glasbi je Glasbena matica zasnovala po eni strani na zavesti o njeni drugačnosti, po drugi pa na zavesti o njeni stalni prisotnosti, zgodovinskosti. Z dosledno rabo slovenskega jezika, ki je pomenil za vso slovensko kulturo bistvo in pozicijo identifikacije, po drugi strani pa z rabo ljudskih pesmi, ki so že od Herderja naprej veljale za »etnično-glasbeno substanco nacionalnega«,⁴¹ je utrjevala zavest o izvirnosti slovenske glasbe. Takšen odnos do ljudske pesmi kot pristnega besedno-glasbenega izraza ljudskega duha, ki ga je v Evropi spodbudil romantizem, je odbor Glasbene matice podedoval po idejah o slovenski kulturi iz prvega obdobja delovanja čitalnic. Ljudske pesmi so v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem smatrali kot osnovo in izhodišče razvoja slovenske umetne glasbe, čeprav pojem ljudske pesmi takrat še ni bil ločen od pesmi »v ljudskem duhu«. Podoba domače glasbe je Glasbena matica oblikovala na temelju prizadevanj za ohranjanje in razširjanje ljudske in umetne glasbene dediščine, z ustvarjanjem glasbenega arhiva ljudskih pesmi in izvernih skladb, s spodbujanjem izvirne produkcije »v ljudskem duhu« ter s prizadevanji za izoblikovanje zavesti o tradiciji.

Zbiranje in izdajanje ljudskih pesmi je bila ena izmed pomembnejših nalog, ki si jih je zastavila Glasbena matica.⁴² Z namenom širjenja zanimanja za ljudsko glasbeno dediščino je objavljala ljudske pesmi v priredbah za zbor.⁴³ Ponatis prve Žirovnikove zbirke, izdane leta 1883 in drugič dve leti kasneje, potrjuje, da je bila v tem uspešna.⁴⁴ Po drugi strani pa so bile zahtevnejše Hubadove harmonizacije ljudskih pesmi, izvajane na koncertih Glasbene matice, recepcijsko najbolj uspešne že od gostovanja na Dunaju leta 1896 dalje. Odbor Glasbene matice je z razpisi spodbujal izvirno ustvarjalnost »v ljudskem duhu«, pri čemer pa ni natančneje opredelil glasbenih parametrov, saj ni bilo raziskano, v čem je v slovenskih ljudskih pesmih izvirnost glasbenega gradiva in njegovega oblikovanja, kakšne so posebnosti melodije, ritma, harmonije. Komponiranje v »slovenskem duhu« ni imelo prepričljivih glasbenih določil. Ustvarjanje »v ljudskem duhu« je imelo predvsem socialno konotacijo, pomenilo je pravzaprav ustvarjanje glasbe za najširše sloje: takšne torej, da so jo lahko izvajale množice ljubiteljskih glasbenikov in da je ustrezala tedanjim slušnim navadam, ki so bile večkrat naklonjene tujemu in privzetemu blaglaslju v ritmu valčka. Do takšnega stanja je bil Fran Gerbič kritičen še leta 1905, ko je zapisal: »Nekateri mislijo, da je kompozicija že slovenska, če ima slovenski naslov, če je zložena na slovensko besedilo, ali sploh če jo je zložil slovenski skladatelj.«⁴⁵ Takšno pojmovanje, ki se je obdržalo vse do začetka 20. stoletja, je razvidno tudi iz poročila Stanka Premrla o priložnostnem koncertu ob petdesetletnici Jenkove skladbe *Naprej* leta 1910. Kljub

⁴¹ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6, Laaber, Laaber-Verlag, 1989, str. 33.

⁴² Več o pomenu ljudske pesmi v programu Glasbene matice glej v razpravi: Nataša Cigoj Krstulović, Glasbena matica, ljudska pesem in percepcija glasbe na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja, *Glasbeno-pedagoški zbornik* 5 (2005), str. 69–82.

⁴³ Glasbena matica je izdajala obdelave ljudskih melodij za (moški) zbor v preprostem štiriglasnem stavku in s knjižnimi popravki narečnega besedila v priročnih pesmaricah manjšega formata.

⁴⁴ Objave harmonizacij ljudskih melodij so bile običajne tudi pri drugih narodih in so imele poleg nacionalnega ozaveščanja še prosvetno funkcijo.

⁴⁵ Fran Gerbič, Franjo Šaver Kuhač, *Ljubljanski zvon* 25/3 (1905), str. 177.

prepoznavnim tujim zgledom je Premrl zapisal, da je *Naprej* priljubljen zaradi »pristno slovenskega značaja«.⁴⁶

Glede na pomen zborovstva kot pomembnega identitetnega znamenja že od sredine 19. stoletja dalje, je razumljivo, da je založba Glasbena matica objavljala največ zborovske literature.⁴⁷ Josip Čerin, urednik zbirke *Zbori za štiri moške glasove*, je v uvodu zapisal, da zbirka »zrcali razvoj slovenske pesmi za Matičinega obstanka«, in obenem, da so poleg slovenskih v pesmarico uvrstili tudi tiste zборе, ki so se na slovenskih odrih v preteklih desetletjih »udomačili«, se pravi tudi hrvaške, češke, srbske in ruske zборе.⁴⁸ Pri tem se je potrebno zavedati še tujega, nemškega, »liedertaflovskega« vpliva v objavljenih »slovenskih« in za »domače« smatranih moških zbore, ki se je že pred sredino stoletja 19. stoletja z nemškega prostora razširil po evropskem. Bolj kot izvirnost na ravni glasbene strukture je bilo torej pomembno, kaj so Slovenci sprejeli za svoje.

Podoba »domače« glasbe razkriva tudi besedna in glasbena vsebina Foersterjeve opere (prvotno operete) *Gorenjski slavček*, ki jo je Glasbena matica leta 1901 izdala kot najpomembnejši rezultat svoje tridesetletne založniške dejavnosti. Do tedaj »najobjesnejše in najdragocenejše delo«⁴⁹ je založba izdala v klavirskem izvlečku in s tem odkrito pokazala svoje zmožnosti in pragmatične namene. Žal je to vse do danes ostala edina natisnjena izdaja te opere, ki je imela za Slovence reprezentativni in simbolni pomen.⁵⁰ Identifikacijski proces sta sprožila v prvi vrsti raba slovenskega jezika, nekateri vsebinski poudarki v libretu, z glasbenega vidika pa raba folklornega gradiva. Raba simbolov kot so Triglav ali lipa, poveličevanje kmečkega ljudstva, ki so ga tedaj enačili z narodom, kmečke pameti pri reševanju zapleta s francoskim učiteljem petja, ki je želel odpeljati »gorenjskega slavčka«, glavno junakinjo Minko s prelepim glasom, so bili odraz lepševanja vsega »domačega«.⁵¹ Identiteta se ni kazala na ravni glasbe same. Češki muzikolog Jiří Fukač je opozoril, da je celo v segmentu rabe folklorne v Foersterjevi glasbi prepoznaven splošni vzor, takrat popularni alpski idiom, ki je bil razširjen in priljubljen ne le v avstrijskem kontekstu, temveč v celi Evropi.⁵² Foerster je torej »uvozil« tuji, splošni kompozicijski model francoske komične opere (*opéra comique*), ki smo ga v danih okoliščinah sprejeli za svojega. V pogledu identifikacije je bila torej bistvena recepcija. Skladatelj je svojo ustvarjalnost podredil potrebam in pričakovanjem, vztrajal je pri dvojezični objavi v slovenskem in nemškem jeziku in s tem upal na širšo recepcijo svoje opere.

⁴⁶ Stanko Premrl, Davorin Jenkov častni večer, *Dom in svet* 23/12 (1910), str. 557.

⁴⁷ Zoran Krstulović, Bibliografija založbe Glasbena matica, *Naši zbori* 46/6 (1994).

⁴⁸ *Zbori za štiri moške glasove*, ur. Josip Čerin, Ljubljana, Glasbena matica, 1897.

⁴⁹ Nove knjige. Gorenjski slavček, *Dom in svet* 15/8 (1902), str. 576 (anonimno).

⁵⁰ Tudi prva opera z zgodovinsko snovjo, Ipavčevi *Teharski plemiči*, ni bila natisnjena. Simptomatično pa je, da sta bila ob krstnih izvedbah natisnjena oba libreta.

⁵¹ Pri zasnovi vsebine libreta prvotne verzije *Gorenjskega slavčka* bi morebitni vzor Luizi Pesjakovi lahko predstavljal libreto francoske komične opere Adolpha Adama *Le postillon de Lonjumeau*, vsekakor pa so v pogledu zasnove komedije kot komedije zmešnjav nanjo vplivale podobne tuje veseligrice, ki jih je prevajala iz nemščine oziroma celo iz nemških prevodov in so bile dobro sprejeta stalnica na slovenskih čitalniških odrih.

⁵² Jiří Fukač, Anton Foersters Rolle im Werdegang der Nationalmusik [Vloga Antona Foersterja pri nastajanju nacionalne glasbe], *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti*, ur. Primož Kuret, Ljubljana, Založba Kres, 1992, str. 95.

»Vivat, crescat, floreat Glasbena matica!«⁵³

V pregledu dosežkov delovanja Glasbene matice do konca drugega desetletja 20. stoletja so številke zgovorne same po sebi: v šolskem letu 1918/19 je imela Glasbena matica 1123 članov, od tega 38 ustanovnih in 4 častne člane, 169 članov pevskega zbora, 32 članov Orkestralnega društva, 1491 učencev in 29 učiteljev.⁵⁴ Skupaj z javnimi šolskimi produkcijami je Glasbena matica med letoma 1884 in 1918 pripravila 300 koncertov, od tega 67 vokalnih, 94 vokalno-instrumentalnih, 5 simfoničnih, 12 komornih, 31 solističnih in 55 šolskih. Do konca prve vojne je bilo zbranih okoli trinajst tisoč ljudskih pesmi z melodijami. Založba Glasbene matice je do konca leta 1918 izdala 119 edicij, ki so vsebovale raznovrstna dela: pretežno zborovske in druge vokalne skladbe, opero in kantato v klavirskem izvlečku, cerkvena dela, klavirske skladbe, violinsko skladbo, orgelske predigre in medigre, pesmice za otroke in didaktično literaturo. V primerjavi z založniško dejavnostjo društev drugih slovanskih narodov je bila Glasbena matica v prednostnem položaju.⁵⁵ Po zgledu šole Glasbene matice so ustanovili podružnice po vsem slovenskem etničnem ozemlju, v Novem mestu, Gorici, Celju, Kranju in Trstu, po koncu prve vojne pa je bila ustanovljena Glasbena matica tudi v Mariboru.

V območju predpogojev in realizacije glasbe je bila funkcija glasbene izobrazbe tista, ki je neposredno vplivala na ustvarjalno, izvedbeno in recepcijsko raven, na razumevanje in sprejemanje glasbe. Glasovna in estetska izobrazba pevcev ter prizadevanje za zborovsko in orkestralno glasbo so bili bistveni elementi programa Glasbene matice že od njene ustanovitve dalje. Po skoraj petih desetletjih delovanja je vztrajnim odbornikom Glasbene matice uspelo izpolniti najpomembnejši cilj: več kot stoletje za pariškim in praškim modelom ter tri leta za konservatorijem Hrvatskega glazbenega zavoda je bil leta 1919 ustanovljen konservatorij Glasbene matice. To je omogočilo profesionalizacijo slovenskega glazbenega dela; obenem so se z ustanovitvijo Orkestralnega društva takrat pokazale še druge nove možnosti za delovanje in napredek slovenske glasbe.

Zaključek

Strategija za razumevanje vloge Glasbene matice pri oblikovanju skupinske identitete leži v zavedanju o relativnosti pojmovanja »naše« in »tuje«, ki se je kazalo kot normativ v tedanjih idejah o avtonomiji glasbene kulture in avtohtonosti slovenske glasbe. Glede na časovno odvisnost in odprtost pojma identiteta, njenega bistva in vsebine ne gre iskati v različnosti v primerjavi z »drugo« kulturo, temveč v presečišču »različnih« kultur.

⁵³ Z besedami »Vivat, crescat, floreat Glasbena matica« je leta 1907 predsednik Glasbene matice Anton Štritof končal svoj uvodni nagovor na občnem zboru. *Izvestje »Glasbene matice« o 36. društvenem letu leta 1907/8*, Ljubljana, Glasbena matica, 1908, str. 8.

⁵⁴ *Slovenski narod* 1919/168 (19. julij).

⁵⁵ Založba Glasbena matica je bila v primerjavi z založniško dejavnostjo Hrvatskega glazbenega zavoda do konca drugega desetletja 20. stoletja v prednostnem položaju. Izdajala je bolj redno in objavila je mnogo več skladb ter didaktične literature. Prim. Sanja Majer Bobetko, *Izdavačka djelatnost Hrvatskog glazbenog zavoda od 1862. do danas*, *Arti musices* 9/1–2 (1978), str. 131–139.

Nacionalno opredeljene meje so bile v idejah o slovenski glasbi posledica politično spodbujenih teženj posameznikov in so bile, protislovno, včasih prej ovira kot pa pogoj za glasbeni razvoj. Pisci muzikoloških razprav so takšno stališče o ločevanju dveh kultur sprejemali z namenom ugotavljanja specifik slovenske glasbe in njenega vključevanja v horizont evropske. Identiteta se je v duhovnem obzorju in različnih dejavnostih Glasbene matice bolj kot na ravni glasbe same kazala v mišljenju in vrednostnih predstavah, kar z drugimi besedami pomeni, da se je potrebno zavedati tudi univerzalnega kanona in prisvajanja ter preoblikovanja splošnih glasbenih matric.

HISTORICAL MEMORY AND INHERITANCE: THE PRESENCE OF THE
"GLASBENA MATICA" MUSIC SOCIETY IN SLOVENIAN MUSIC AND
CULTURE UP TO ABOUT 1920

Summary

The two most important musical societies, Philharmonische Gesellschaft and the "Glasbena matica" musical society, which, from the last decades of the 19th century through to the first two decades of the 20th century, apart from the theatre, defined the cultural and musical image of Ljubljana, are recorded in the historical memory of Slovenes as associations of differing, even opposing opinions and interests, and the "competitive" relationship between them was a condition for the advancement of Slovenian musical work and of the "Glasbena matica" musical society, with its important role as a leader of progress. Such an understanding of the role of "Glasbena matica" should be supplemented with a presentation of the image of Slovenian music in its relationship to "other" music, as was recorded in the theoretical horizon and realized through all activities within the institutional framework of "Glasbena matica", not only through concerts. In the field of the pre-conditions for and the actual realization of music, the function of musical education was that of having a direct effect at the creative, performance-based and receptive level, and thus on the understanding and acceptance of music.

The heritage of "Glasbena matica", which was created over five decades from its foundation in 1872 up to the establishment of the Conservatorium, is well illustrated by the figures for 1918/19: over eleven hundred members, about thirteen thousand collected folk songs and melodies, 119 publications, about fifteen hundred pupils, 170 members of the choir, three hundred concerts, and 6 branch societies. The first period of the history of the society was the most important for the professionalization of Slovenian musical work and for the forming of a collective (rather than a national) identity.

That, apart from original composition, the making of music was essential for the identification process is shown by the publishing and concert organization policies of "Glasbena matica". The organization of choral societies had a representative and educational meaning. The society's publications were firstly intended for use by the widest category of those involved in music, i.e. amateur musicians, whereas the publications of Croatian, Czech, Serbian and Russian choruses confirmed the theory about the acceptance of Slav culture as their own. Taking into account the leading role of the "Glasbena matica" musical society, which was confirmed by the mass performance of vocal-instrumental works, the compositions in "folk manner" and of new original compositions, it is necessary to see the Glasbena matica choir as a social phenomenon, too.

"Glasbena matica's" image of autochthonic Slovenian music was based, on the one hand, on an awareness of its individuality on the basis of the popular musical heritage, and, on the other hand, on its constant presence (historicality), taking into account the fact that the so encouraged creativity "in the Slovenian spirit" did not have convincing musical provisions. The style of the German "Liedertafel" is easily recognizable in various compositions for choruses. A foreign example of composition, which was later adopted by Slovenians as their own, can easily be recognized in the published edition of Foerster's

opera: "Gorenjski slavček" ("The Carniolian Nightingale"), which was published by the society's publishing-house, after thirty years of work, as its "most precious and most extensive work".

The best strategy for understanding the role of "Glasbena matica" in the shaping of a collective Slovenian identity lies in an awareness of the relativity of the concepts of "ours" and "foreign", which was demonstrated as a normative in the ideas of that time about the autonomy of musical culture and the autochthonous nature of Slovenian music. Identity showed itself more in a way of thinking and concepts of value than at the level of the musical structure. Taking into account the dependence over time of the concept of identity, its essence and content should not be sought for in differences with "other" cultures, but rather in the crossover point of "different" cultures. Nationally defined borders were, within the framework of the ideas of that time about Slovenian music, the consequence of the politically motivated aims of individuals, and were thus sometimes, contradictorily, a hindrance rather than a necessary condition for musical progress. Such a viewpoint about the distinguishing of two cultures was accepted by the writers of musicological treatises in order to determine the specificity of Slovenian music and its inclusion within the European horizon.