

Jernej Weiss

Češki glasbeniki na Slovenskem v 19. in 20. stoletju: Od glasbene »večine« do »manjšine«

Razumljivo je, da že od nekdaj obstajajo razlike med glasbami različnih provinenc. Tako se posamezna glasbena dela med seboj razlikujejo ne le zaradi različnih časovnih oziroma slogovnih značilnosti, temveč tudi zaradi drugačnih geografskih ali socioloških izhodišč, vendar so te značilnosti različno jasne, saj jih ne moremo enakovredno zaznavati in z enako zanesljivostjo opaziti v nekem glasbenem delu. Nacionalno nam torej v ožjem glasbenem smislu povzroča precejšnje težave, nekoliko bolj določena pa se zdi njegova opredelitev v širšem sociološko-zgodovinskem kontekstu. Bistven premik v zvezi z nacionalnim se je zgodil v 19. stoletju, po francoski revoluciji, ko postane nacionalizem vodilna mišljenjska oblika. Tako Alfred Einstein ob navedbi glavnih karakteristik t. i. romantičnega obdobja zapiše: »že prej razpoznavne stilne značilnosti določenega etnosa stopijo zdaj v službo vladajoče ideologije, ki se ji umetnostna estetika prilagodi in ustvari novo vodilno kategorijo, načelo nacionalnega« (1958:256). Slednje tako postane ena od vodilnih umetniških kategorij. V glasbi se je torej izteklo obdobje klasiistične univerzalnosti 18. stoletja, za katerega se zdi, da v naših deželah v političnem smislu sovпада s prvenstveno centralistično naravnano politiko habsburške monarhije za časa Marije Terezije in Jožefa II. Vse bolj pa se je začejala z nacionalizmom in subjektivizmom prežeta romantičnost 19. stoletja. Seveda tovrstne posplošitve še zdaleč ne zadoščajo za postavitev trdnejših okvirov pričujoče razprave, kažejo pa na nekatere tendence, ki se proti koncu 19. stoletja vse bolj jasno odražajo tako na glasbeno ustvarjalnem kot poustvarjalnem področju.

1 Prva nacionalna identifikacijska znamenja

Po marčni revoluciji leta 1848, kot zapoznelem odgovoru na francosko revolucijo, je Evropo ponovno zajela vesplošna nacionalna prebujala. Med slovenskimi narodi v monarhiji so se čutili poleg Čehov s strani tedanje habsburške germanske večine najbolj neposredno »ogroženi« prebivalci slovenskega etničnega ozemlja, katerih nacionalna zavest je v začetku 19. stoletja komajda začela nastajati. Tako Igor Grdina zapiše: »Vse do leta 1861, ko je v

habsburški monarhiji prišlo do trajne ustavne ureditve, so bili lahko Slovenci – podobno kot tudi druge srednjeevropske etnične skupnosti – zgolj kulturno-politično gibanje in ne narod v pravem pomenu besede» (2003:13). Omenjena »ogroženost« je tudi na Slovenskem sprožila prva izrazitejša nacionalna identifikacijska znamenja. Predvsem želja po narodni emancipaciji je vodila prizadevanja takratnih slovenskih preporoditeljev, ki so si skušali izboriti svoj prostor pod takrat pretežno germanskim nebom. Vsekakor je dejstvo, da je bil narodni preporod pri domala vseh »novorojevajočih« se narodih določen prvenstveno s kulturnim modelom. Čeprav je glasba v funkciji utilitaristične propagande narodno-prebudniškim ciljem sprva le malo pomagala – tako so bili prva zborovanja oziroma tabori, ki so si prizadevali za podporo dotlej v praksi še neobstoječi Zedinjeni Sloveniji, v glasbenem pogledu še vedno bolj ali manj osiromašeni – je s časoma postajala vse pomembnejši konstitutivni element v postavljanju temeljev narodove identitete (Cigoj-Krstulović 1996:65).

Omenjeni referenčni okvir se zdi bistvenega pomena tudi za delovanje nadvse številne češke glasbene imigracije na Slovenskem. Četudi se pod vtisom večstoletnih povezav zdi, da je šlo v 19. stoletju pri nas in na Češkem za domala identična kulturno-politična izhodišča, pa podrobnejša raziskava kulturno-političnih razmer v obravnavnem obdobju pokaže na nekatere pomembne razlike med češkimi in slovenskimi deželami. Tako je mogoče ugotoviti, da so bile češke in slovenske kulturno-politične razmere v 19. stoletju primerljive le v odtenkih. Slovenci namreč v prvi polovici 19. stoletja niso imeli ustanov, ki bi bile po obsegu in pomenu primerljive s češkimi. Tako znotraj svojega etničnega ozemlja niso imeli Karlovi univerzi v Pragi primerljive visokošolske izobraževalne institucije, ki bi izobraževala kulturno elito, kot se je oblikovala na Češkem in si je v resnici zmogla »zamisliti narod«, s čimer je postavila temelje za češka nacionalna prizadevanja. Karlova univerza v Pragi je bila ustanovljena z ustanovno listino Karla IV. z dne 7. aprila 1348. Kmalu je pridobila sloves ene ključnih visokošolskih izobraževalnih ustanov v čeških deželah in sploh v srednjeevropski kulturi (Ribnikar 1996:71). Naslednja pomembna ločnica, ki je na zavest čeških preporoditeljev vplivala bistveno drugače kot na tisto njihovih slovenskih sodobnikov, je bil češki deželni patriotizem ter vloga deželnega plemstva pri ohranjanju in utrjevanju tovrstne identitete. V slovenskih deželah ni bilo velikih plemiških hiš, ki bi izraziteje podpirale deželno kulturo, prek kate je identifikacija tako na Češkem kot v slovenskih deželah v tretjem in četrtem desetletju 19. stoletja vsaj med elito polagoma že vodila k narodni kulturi (Vinkler 2006:227). Osrednja razlika med češkimi in slovenskimi

deželami v predmarčnem obdobju, ki je korenito vplivala na nadaljnja prizadevanja preporoditeljev, pa se zdi v različnih zgodovinskih izhodiščih. Slovenci se za razliko od Čehov v omenjenem obdobju še niso mogli nasloniti na zgodovinsko pravo, ki je bilo v čeških deželah eden od glavnih razlogov za postavljanje vedno novih emancipacijskih zahtev. Tako čeških in slovenskih kulturno-političnih interesov v obravnavanem obdobju, kljub skupnim političnim izhodiščem, nikakor ne gre jemati enoznačno. Le-ti so se med seboj razlikovali glede na vsakokratne politične razmere in specifične cilje, tako enih kot drugih.

2 Češko-slovenski kulturni stiki v 19. stoletju

Kulturni stiki med češkim in slovenskim narodom so bili vse do začetka ustavne dobe, ko je v letu 1861 v habsburški monarhiji prišlo do trajne ustavne ureditve, skoncentrirani predvsem na stike med posameznimi ključnimi nosilci nastajajoče mlade češke in slovenske kulture. Omenjeni stiki so že konec 18. stoletja na Slovensko vodili premnoge češke izobražence, ki so na številnih področjih pomembno prispevali k razmahu tamkajšnjega družbenega življenja. Jezikovna sorodnost, enak formalno-pravni okvir in predvsem podobna kulturno-politična prizadevanja oziroma bolj ali manj identična nacionalna problematika znotraj habsburške monarhije pa so z nastopom ustavne dobe v začetku 60. let 19. stoletja v enem od najboljšežnejših migracijskih tokov še okrepili migracijo iz čeških v slovenske dežele (Weiss 2012:72). Čeprav so se ideje o povezovanju in vzajemni pomoči Slovanov pojavile predvsem v izobraženskih krogih, ne gre pozabiti na vrsto drugih čeških migrantov, ki so denimo ob gradnji južne železnice kot preprosti delavci v velikem številu s trebuchom za kruhom prihajali na Slovensko in odločilno prispevali k tukajšnjemu gospodarskemu napredku. Za karseda realističen prikaz češke prevlade sredi 19. stoletja na Slovenskem naj citiram enega od zapisov koroškega duhovnika in narodnega buditelja Matija Majarja Ziljskega: »bankirji, zdravniki, glasbeniki, učitelji, duhovniki [...] vsi Čehi, ljubezniva gospoda, ki nas bratski ljubi« (Ilešič 1906:23). Med kulturniki so predvsem češki glasbeniki množično prihajali na Slovensko in tam po pravilu sprejeli vsakršno zaposlitev, povezano z njihovim glasbenim delovanjem. Seveda so se po pravilu raje odločali za institucije, ki so jim obetale reden angažma in posledično stalni zaslužek. Takšni pa sta bili v začetku 60. let poleg nekaterih cerkvenih ustanov le ljubljanska Filharmonična družba in Stanovsko gledališče oziroma poznejše nemško Deželno gledališče v Ljubljani.

Idejna oziroma ideološka pripadnost temu ali onemu taboru tako vsaj v prvi polovici 19. stoletja ni bistveno vplivala na tovrstne odločitve čeških glasbenikov. Povečanega števila čeških migrantov torej ne gre pripisovati le skupni avstroslavistični ideologiji, saj so razlogi za njihov prihod veliko bolj raznoliki in kompleksni. Na glasbenem področju je eden od najpomembnejših vzrokov za povečan prihod čeških glasbenikov na Slovensko gotovo njihovo preveliko število v matičnih deželah. Tako je v drugi polovici 19. stoletja zavoljo množičnosti čeških glasbenikov, ki so kot diplomanti delovali po večini evropskih dežel, praški konservatorij zaslužen pridobil naziv »Konservatorij Evrope« (Bek 2003). Češki glasbeniki so namreč doma zasedli domala vsa razpoložljiva glasbena mesta in posledično morali na marsikdaj negotovo pot v tujino. Pod vplivom novoustanovljenih čitalnic in drugih priložnostnih prireditev v 60. letih 19. stoletja se je na Slovenskem začelo pomembneje razraščati skladateljsko delo. Predvsem bésede – slovenski rodoljubi so zgled zanje našli na Češkem (Bajgarová 2005), so v začetku 60. let močno razširile možnosti izvajanja slovenskih skladb in tudi med češkimi glasbeniki na Slovenskem spodbudile intenzivnejšo glasbeno tvornost. Čeških glasbenikov pa na Slovensko niso privabljal le možnosti za trajnejšo zaposlitev. Številni med njimi so v slovenske dežele prihajali kot začasni migrantje (predvsem pevci, instrumentalisti ter drugi poustvarjalci in pedagogi), ki so pri nas delovali le krajše obdobje in tako v večini niso pomembneje prispevali k tukajšnji glasbeni kulturi. Med pomembnejšimi razlogi za njihov prihod na Slovensko pa ni mogoče spregledati niti osebnih odločitev posameznikov, med katerimi prevladujejo t. i. ženitveni razlogi. Eden od pomembnejših motivov za prihod čeških glasbenikov na Slovensko pa je bil tudi enak pravno-formalni okvir znotraj habsburške monarhije, ki je češkimi priseljencem omogočal nekatere bonitete, vezane na pokojnino oziroma odložitev služenja vojaškega roka (slednje bi ob delovanju zunaj habsburške monarhije izgubili). Seveda pa ne gre prezreti niti skupnih jezikovnih sorodnosti med češkim in slovenskim jezikom, ki so češkimi migrantom omogočale razmeroma hitro vključitev v pretežno slovansko-govoreče slovensko okolje. Češki glasbeniki kot tudi drugi češki priseljenci so na Slovensko večinoma prinašali ideje in znanje iz 19. stoletja ekonomsko in kulturno bolj razvitih čeških dežel. Prebivalci slovenskih dežel so jih najpogosteje sprejemali z naklonjenostjo, slednji pa so se zaradi idejnih in drugih povezav na Slovenskem z lahkoto asimilirali. Svoje rojake so z dopisi seznanjali z razmerami na Slovenskem ter v njih budili zanimanje za slovenske dežele. S poudarjanjem češko-slovenske vzajemnosti v preteklosti so med njimi netili solidarnost in občutek povezanosti.

3 Češki glasbeniki v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem

Povečan prihod čeških glasbenikov na Slovensko je sicer mogoče opaziti že v prvi polovici 19. stoletja. Tako so v omenjenem obdobju na poustvarjalnem področju (npr. dirigent Gašpar Mašek, violinist Josef Beneš idr.) ob številnih drugih čeških glasbenikih na Slovenskem bistveno prispevali k napredku tukajšnje glasbene kulture. Nadvse pomemben je bil tudi njihov prispevek na glasbeno-pedagoškem (npr. Josef Mikš, Franc Sokol, Jan Slavík idr.) področju. Upoštevat pa velja tudi njihova glasbeno-obrtniška (npr. izdelovalec orgel Andrej Ferdinand Malahovski idr.) in nenazadnje skladateljska (npr. Frančišek Josef Benedikt Dusík idr.) prizadevanja. Nekatere njihove kompozicije, denimo Dusíkove simfonije, so pomenile začetni prispevek k tradiciji posameznih glasbenih zvrsti na Slovenskem (Barbo 2009:79). S svojim požrtvovalnim delovanjem so v času pomembnejših dogodkov, na primer ljubljanskega



Fotografija 7.1: Gašpar Mašek (1794–1873), eden najpomembnejših čeških glasbenikov na prehodu iz prve v drugo polovico 19. stoletja (Digitalna knjižnica Slovenije, <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:IMG-W2CTZA08> (21. 3. 2021)).

kongresa leta 1821, pa tudi v tretjem in četrtem desetletju 19. stoletja, vzdrževali visoko poustvarjalno raven. Posebno njim gre torej zasluga za izboljšanje kakovosti filharmoničnih koncertov, kot tudi organizacijsko delo in uprizoritve nekaterih predstav v Stanovskem gledališču. S tovrstnimi koncerti in opernimi uprizoritvami se je ljubljansko poslušalstvo že v prvih desetletjih 19. stoletja seznanilo z nekaterimi najsodobnejšimi kompozicijami, med njimi z Beethovnovimi simfonijami (Weiss 2019a:252–253). Tako je bil Gašpar Mašek eden prvih dirigentov, ki je na Slovenskem izvajal Beethovnovе simfonije. Četudi ne gre pripisati vsem pedagoškimi dosežkom čeških glasbenikov v prvi polovici 19. stoletja na Slovenskem enakega pomena, pa so slednji v veliki meri prispevali k izobrazbi tukajšnjega skladateljskega in glasbeno poustvarjalnega ter pedagoškega naraščaja. Ne gre zanemariti niti njihovega nadvse pomembnega prispevka v posameznih lokalnih okoljih, ko so kot zborovodje, organisti, orglarski mojstri in glasbeni pedagogi številni od njih prispevali k dvigu tamkajšnje glasbene kulture.

4 Prispevek čeških glasbenikov v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem

Podobno kot v prvi polovici 19. stoletja, bi bilo brez čeških glasbenikov delovanje nekaterih vodilnih glasbenih ustanov na Slovenskem močno oteženo tudi v drugi polovici 19. stoletja. Ena od poglobitnih razlik v primerjavi z njihovimi slovenskimi sodobniki je, da so bili češki glasbeniki večinoma dobro in univerzalno glasbeno izobraženi. Doma so imeli namreč možnost pridobiti kar najboljšo visokošolsko glasbeno izobrazbo, in sicer na eni od treh vodilnih čeških visokošolskih glasbenih ustanov: Državnem konservatoriju v Pragi, Nemški akademiji za glasbo in uprizoritveno umetnost v Pragi ali Orglarski šoli v Brnu. Na številna področja segajoča glasbena izobrazba je za njih pomenila zadostno stopnjo skladateljske avtonomije, četudi so zavoljo eksistencialnih razlogov svoje kompozicijsko-tehnične rešitve skladno s tedaj prevladujočim utilitaristično naravnanim konceptom glasbene kulture prilagajali sprotnim glasbenim potrebam na Slovenskem. Tako je bilo njihovo ustvarjalno delo v prvi vrsti odvisno od vsakokratnih funkcijskih potreb. Posledično na skladateljskem področju niso mogli prispevati v tako izdatni meri, kot bi to verjetno lahko storili v ustvarjalno večinoma bolj spodbudnem češkem okolju. Kljub temu so s svojimi skladbami nadvse pomembno sooblikovali glasbeno podobo nekaterih najpomembnejših slovenskih glasbenih revij v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem, predvsem *Cerkvenega glasbenika* in *Novih akordov* (Weiss 2006:73–74).

Daleč najštevilčnejši je v tem obdobju prispevek čeških glasbenikov na poustvarjalnem področju. Tako velja ob raziskavi njihovega poustvarjalnega delovanja opozoriti na neustrezno domnevo, da naj bi češki glasbeniki razen redkih izjem na Slovenskem delovali le občasno in tako »niso vidneje« (Cvetko 1991:265) prispevali k delovanju tukajšnjih glasbeno-poustvarjalnih institucij. Posebno na poustvarjalnem področju so namreč češki glasbeniki kontinuirano in v velikem številu zaznamovali delovanje vseh najpomembnejših poustvarjalnih institucij na Slovenskem. Treba je vedeti, da je prav koncentracija omenjenih institucij v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem češkim glasbenikom odpirala večje možnosti poustvarjalnega dela.

Poleg glasbeno-poustvarjalnega so češki glasbeniki v največjem številu prispevali na glasbeno-pedagoškem področju. Nadvse intenziven je bil njihov prispevek na domala vseh glasbeno-pedagoških kot tudi drugih izobraževalnih institucijah na Slovenskem. Največ jih je delovalo na glasbeni šoli Ljubljanske Glasbene matice. Prav z dobro izobraženim češkim kadrom so uspeli oblikovati program in tako vzpostaviti pogoje za glasbeno-pedagoški proces (Cigoj-Krstulović 2010:60–61). Tako se zdi, da bi bilo brez njih glasbeno-pedagoško delovanje pri nas izredno oteženo, saj so prav njihove bogate pedagoške izkušnje omogočile nemoteno delovanje domala vseh pomembnejših glasbeno-pedagoških zavodov na Slovenskem.

Češki glasbeniki na Slovenskem so pomembno prispevali tudi na glasbeno-publicističnem področju. Tako Anton Foerster, ki je kot publicist najpomembneje prispeval v *Cerkvenem glasbeniku*, kot Karel Hoffmeister in Josef Michl, ki sta bila stalna sodelavca revije *Ljubljanski zvon* (Weiss 2012:476–480). Prav tako pomemben pa je tudi njihov prispevek na področju glasbenih učbenikov. Slednji so češkim glasbenikom služili kot pedagoški pripomoček pri njihovem učiteljskem delu. Posebej Anton Nedvĕd in Anton Foerster sta kar najpomembneje prispevala k nastanku tovrstne literature na Slovenskem. Njihovo glasbeno-publicistično delovanje pa se ni omejevalo le na prispevke v slovenski publicistiki, temveč so številni od njih s svojimi poročili zaznamovali tudi češke glasbene časopise in revije. Tako je predvsem Foerster poskrbel, da so bili češki bralci dobro seznanjeni z glasbenim dogajanjem na Slovenskem. Slednji je kot stalni sodelavec objavljaj prispevke v revijah *Hudební listy*, *Cyryll* in *Dalibor* (Weiss 2012:479–480).

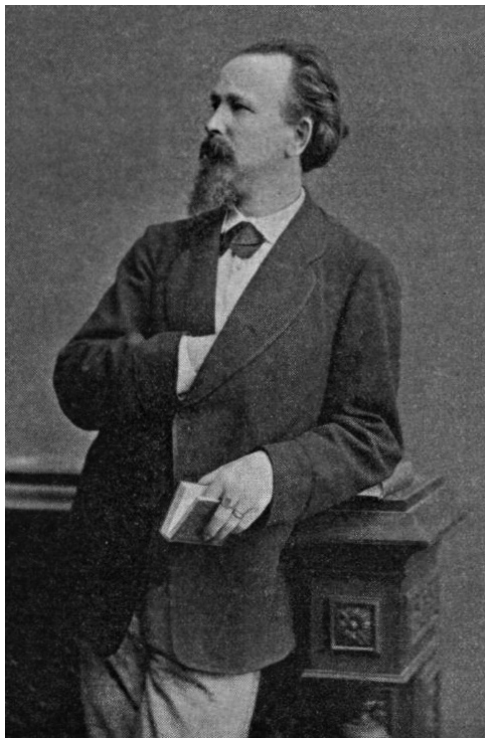
Ob določitvi skupnega števila čeških glasbenikov na Slovenskem je tako mogoče ugotoviti, da je v omenjenem obdobju okoli 80 čeških glasbenikov, ki so pomembneje prispevali k razvoju glasbene kulture, na Slovenskem delovalo skozi daljše časovno obdobje nekaj let oziroma desetletij. Več kot 300 čeških

glasbenikov pa je v 19. in začetku 20. stoletja na Slovenskem kot glasbeni poustvarjalci in pedagogi delovalo skozi krajše časovno obdobje in tako povečini niso zapustili pomembnejših sledi v tukajšnji glasbeni kulturi (Weiss 2012:510).

5 Povečana tekmovalnost med domačim in tujim

Prav zavoljo na Slovenskem delujočih čeških glasbenikov je bilo torej mogoče v začetku 60. let 19. stoletja na Slovenskem institucionalizirati slovensko glasbeno življenje. Mrzlično ustanavljanje lokalnih, regionalnih in vsenarodnih združenj, ki je zaznamovalo 60. leta, se je tako tudi v 70. letih nadaljevalo v nezmanjšanem obsegu. Šele institucije, kot je denimo leta 1872 ustanovljena osrednja slovenska glasbena ustanova Glasbena matica v Ljubljani, pa so začele izraziteje pospeševati do tedaj bolj ali manj benigna narodnostna naspotja med slovenskim in nemškim prebivalstvom. Tako se je začel proces diferenciacije, za katerega se zdi, da je bil nujna posledica narodnostne osamosvojitve Slovencev, sprva predvsem kulturne, pozneje pa tudi politične. Povečano tekmovalnost med domačim in tujim, natančneje med slovenskimi in nemškimi glasbenimi društvi, je tako mogoče opaziti že v letu 1862, ko je moral kot glasbeni vodja ljubljanske čitalnice, na pritisk »nemške« Filharmonične družbe v Ljubljani, odstopiti eden najbolj vsestranskih čeških glasbenikov na Slovenskem Anton Nedvėd. Gre za takrat osamljen primer dejanskega poseganja v delovanje konkurenčne ustanove. Slovenska društva namreč vse do ustanovitve Glasbene matice niso resneje ogrožala delovanja Filharmonične družbe. Med člani Filharmonične družbe tako najdemo številne ugledne slovenske rojake. Tako je bil že omenjeni Nedvėd njen glasbeni direktor, prav tako so bili med članstvom nadvse številni slovenski politiki in gospodarstveniki, ki so sicer zasedali prve narodno-prebudniške vrste. Med njimi Janez Miklošič, Matija Prelog, Janko Sernek idr.

Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila za slovensko, v dvojezičnosti vzgojeno meščanstvo do tedaj namreč nekaj nepredstavljivega (Nagode 2003: 31). To se je sicer zavedalo potrebe po izvajanju glasbeno-scenskih in vokalnih del s slovenskimi besedili, težko pa je sprejelo zamisel, da mora slovenska stran na vsak način tekmovati s starodavno Filharmonično družbo tudi pri izvajanju drugih zvrsti ter tako vseskozi dokazovati enakovrednost slovenske glasbene kulture. Kljub množičnemu ustanavljanju t. i. slovenskih glasbenih društev se je torej začetno navdušenje okrog slovenske glasbene kulture dokaj hitro poleglo. Meščanstvo na Slovenskem se je namreč tudi z nastopom ustavne dobe v habsburški monarhiji v začetku 60. let še vedno odločalo



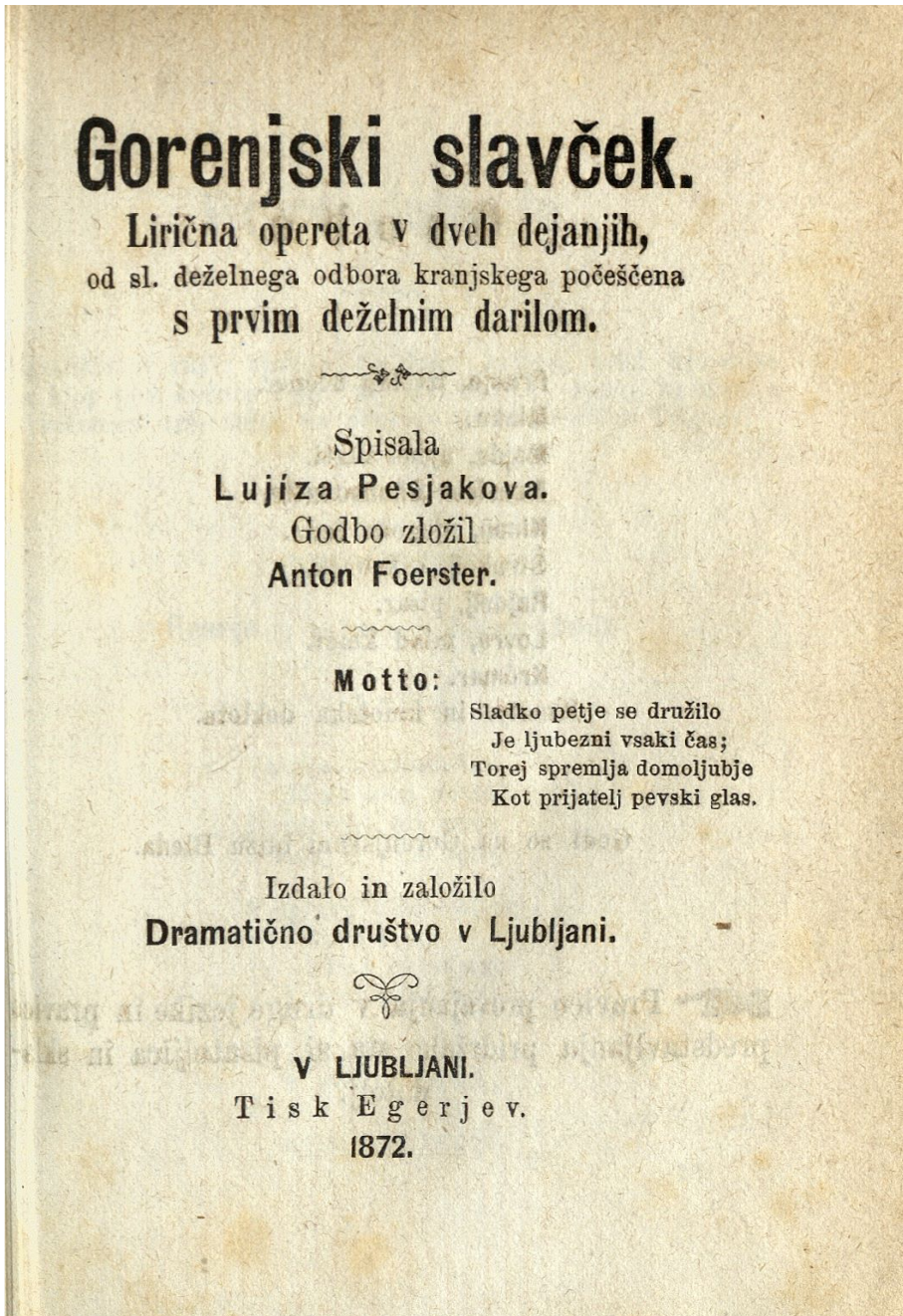
Fotografija 7.2: Anton Nedvěd, od konca 50. do začetka 80. let 19. stoletja osrednja osebnost Filharmonične družbe v Ljubljani (Digitalna knjižnica Slovenije, <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:IMG-PIRSUUW7> (21. 3. 2021)).

predvsem na podlagi praktičnih koristi in manj različnih narodno-prebudniških, zanj takrat še precej eksotičnih idej slovenske inteligence. Tako je svoje otroke še naprej večinsko vpisovalo v glasbeno šolo Filharmonične družbe, obiskovalo koncerte te ustanove in predstave nemškega Deželnega gledališča v Ljubljani ter na prve poizkuse organiziranja novih – slovenskih – glasbenih društev v začetku druge polovice 19. stoletja gledalo precej s skepso. Ne zaradi njihove slovenskosti, preprosto se jim je zdelo nerazumljivo, da bi se morali odpovedovati ustaljenemu načinu življenja ter na vsak način tekmovati s takrat osrednjimi glasbenimi institucijami, kot sta Deželno gledališče v Ljubljani in ljubljanska Filharmonična družba. Zato slovenska društva večinoma niso imela stalne in zadostne finančne podpore s strani meščanstva, kar je bilo posledično čutiti tudi v njihovem okrnjenem delovanju. Tako je zbor ljubljanske čitalnice v prvih nekaj letih svojega obstoja moral zamenjati vrsto dirigentov, Dramatično društvo je gostovalo v dvorani Deželnega gledališča, pa tudi tedaj

osrednja slovenska glasbena ustanova, Glasbena matica v Ljubljani, se je vse do 90. let, ko je predvsem z zborom pod vodstvom Mateja Hubada uspela razviti svojo raven kakovosti, srečevala z vrsto finančnih in drugih težav. Slovenska glasbena društva so bila namreč v prvih letih svojega obstoja prej dopolnilo kot središče glasbenega življenja. Osrednjo vlogo pa so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja še vedno imela t. i. nemška glasbena društva. Vendar pa se zdi razlikovanje med slovenskimi in nemškimi društvi bolj ali manj neustrezno. Na neustreznost pridevnikov slovenski in nemški ob opisih delovanja omenjenih ustanov namreč opozarjajo nekateri sezname nacionalno izrazito mešanega članstva in opisi zglednega medsebojnega sodelovanja tako enim kot drugim glasbenim institucij.

Ne le, da na ravni posameznikov ob zasedanju najrazličnejših glasbenih zaposlitev večinoma ni šlo za ideološke opredelitve, tudi izrazitejša polarizacija med t. i. slovenskimi in nemškimi društvi ne ustreza dejanskemu stanju v začetku 60. let. Tako so denimo pri petju v ljubljanski stolnici večkrat sodelovali člani čitalniškega pevskega zbora in zbora ljubljanske Filharmonične družbe. Prav tako tudi na ravni odločitev posameznikov za ena oziroma druga društva v omenjenem obdobju večinoma še ni prišlo do izrazitejše polarizacije. Omenjeni zgledi torej jasno izkazujejo, da je bilo prav sodelovanje v glasbeni kulturi, vse dokler Slovenci niso pokazali večje želje po kulturni oziroma politični emancipaciji, med Slovenci in Nemci precej plodno. Upoštevajoč predvsem koristi in manj nacionalno orientacijo so svoje odločitve sprejemali tudi številni češki glasbeniki na Slovenskem. Anton Nedvéd je bil tako leta 1861 kot tedanji ravnatelj ljubljanske Filharmonične družbe takoj pripravljen prevzeti zbor ljubljanske čitalnice, kljub že omenjeni konkurenčni prepovedi pa je bil tudi pozneje, ob ustanavljanju ljubljanske Glasbene matice leta 1872, brez pomislekov pripravljen sodelovati kot njen odbornik. Podobno je tudi Anton Foerster ne glede na nacionalni predznak sodeloval s skorajda vsemi tedaj najpomembnejšimi glasbenimi društvi na Slovenskem.

Ob številnih zgledih tesnega medsebojnega sodelovanja ni presenetljivo, da je obujena slovenska nacionalna zavest šele v 90. letih 19. stoletja videla svojo veliko priložnost predvsem v operi. Le-ta je nato postala središče nacionalnega gibanja, s katerim se je identificiralo mlado slovensko meščanstvo. Odrsko glasbeno reprodukcijo je začela obnavljati že leta 1861 ustanovljena ljubljanska čitalnica z glasbenimi točkami v dramskih predstavah, njeno delo pa je nato nadaljevalo leta 1867 ustanovljeno Dramatično društvo ter od leta 1892 še novo slovensko Deželno gledališče. Med deli, ki so najpomembneje zaznamovala delovanje omenjenih institucij velja omeniti opereto *Gorenjski slavček* že večkrat omenjenega Antona Foersterja (Weiss 2012:278). Čeprav



Fotografija 7.3: Naslovna stran partiture tedaj še operete *Gorenjski slavček* Antona Foersterja (<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SIF90N8Z> (21. 3. 2021)).

je bil *Slavček* kot opereta znotraj Dramatičnega društva prvič izveden že leta 1872, je šele po predelavi leta 1896 postal najbolj priljubljeno in največkrat izvajano slovensko glasbeno-scensko delo. Atributi »nacionalna« opera oziroma slovenska *Prodana nevesta*, s katero naj bi Foerster načrtoval smernice slovenski narodni operi, so bili tako predvsem izraz evforije po premieri v drugi polovici 90. let. Nedvomno je k opredelitvi *Gorenjskega slavčka* kot nacionalne opere prispevala ugotovitev, da je Foerster z uporabo nekaterih slovenskih narodnih in ponarodelih napevov skušal v melodiki »zadeti domači slovenski ton« (Weiss 2012:280). Vzrok, da je opera doživela tako velik uspeh, pa poleg operne predelave zagotovo tiči tudi v tedaj občutno spremenjenem družbeno-političnem položaju. Slovenskim narodnim buditeljem je namreč za nacionalne ideje v tem času že uspelo navdušiti in mobilizirati kar najširše ljudske množice. Tako je poslušalstvo iz vseh slovenskih dežel trumoma prihajalo na ogled *Gorenjskega slavčka*. Tedanje operno vodstvo slovenskega Deželnega gledališča je, da bi privabilo kar največ občinstva, organiziralo celo ogled opere s posebnimi vlaki. Tudi kritika (Hoffmeister 1896:706) je *Slavčka* kmalu razglasila za doslej najpomembnejšo slovensko glasbeno-scensko delo, ki je uspelo zapolniti vrzel prve slovenske nacionalne opere. Mit o *Slavčku* kot nacionalni operi pa je pozneje prevzela še glasbenozgodovinska literatura. Ob upoštevanju celostne glasbenozgodovinske in sociološke podobe opere in problematike časa, v katerem je delo nastalo, pa se zdi danes *Slavček* prej nekakšen prisrčen in ne prezahteven izraz domačijskosti kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede. Tako je treba za ustrezno estetsko kontemplacijo opero razumeti predvsem kot dokument časa in okoliščin nastanka, v vsej njeni preproščini in naivnosti. Vsekakor pa je opera izredno zanimiva zavoljo svoje nadvse pomembne sociološke funkcije, ki jo je kot nacionalni agitator odigrala proti koncu 19. stoletja. Presenetljivo sta tako tedanji slovenski operni produkciji praviloma naklonjeni slovenski literarni častnik *Ljubljanski zvon*, kot tudi do slovenske glasbeno-scenske ustvarjalnosti vselej izjemno kritičen nemški *Laibacher Zeitung*, omenjeno delo sprejela z velikim navdušenjem. Še bolj kot delo samo pa je tedanjega kritika Karla Hoffmeisterja prepričala izvedbena plat opere pod vodstvom Hilariona Beniška.

Vsekakor gre z vidika poznejše slovenske nacionalne glasbene mitologije za nadvse zanimiv pojav. Prvo slovensko nacionalno opero napiše češki skladatelj Anton Foerster, njeno premiero dirigira češki dirigent Hilarion Benišek, kritiko po predstavi napiše češki kritik Karel Hoffmeister, za nameček pa opero uprizorijo še v »češkem« gledališču. Arhitekta ljubljanske opere sta bila namreč Čeha Jan Vladimír Hráský in Anton Hrubý. Še več, češki prijatelji iz Kranjske hranilnice so večinsko tudi financirali izgradnjo nove stavbe (Weiss

2012:363). Po požaru starega gledališča v začetku leta 1887 je namreč Ljubljana jeseni 1892 dobila novo gledališko stavbo, kjer sta odtlej sobivala tako slovensko kot tudi nemško deželno gledališče. Tako ugotovimo, da je bila mlada slovenska glasbena kultura na prehodu iz 19. v 20. stoletje skoraj povsem odvisna od čeških glasbenikov.

6 Češki glasbeniki med obema svetovnjima vojnama: začetki delovanja glasbenih ustanov osrednjega nacionalnega pomena

Prva svetovna vojna je nato korenito spremenila ne le geografsko in politično, temveč tudi kulturno podobo Evrope. Za Slovence je imelo omenjeno obdobje večkratni zgodovinski pomen. Prelom s starodavno monarhijo v simbolnem smislu ponazarjajo dogodki ob zadnjem koncertu t. i. »nemške« Filharmonične družbe v Ljubljani 25. oktobra 1918 v Tonhalle, danes stavbi Slovenske filharmonije. Tri dni pozneje je namreč v sosednjem Deželnem dvorcu, kjer danes domuje Univerza v Ljubljani, potekala ustavodanja skupščina Narodnega sveta, ki naj bi Slovence popeljal v nove čase. 29. oktobra 1918 pa so se nato Slovenci z veliko manifestacijo na Kongresnem trgu po dobrih 600 letih poslovili od razpadle monarhije ter skupaj s Hrvati in Srbi oblikovali novo državo južnih Slovanov, ki je bila 1. decembra tega leta preoblikovana v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. Konec vezi s Habsburžani ter drugačno geografsko, politično, gospodarsko, kulturno in jezikovno bivanjsko okolje so pomembno vplivali tudi na organizacijo in delovanje slovenskih kulturnih in znanstvenih ustanov. Spremenjene razmere po koncu prve svetovne vojne so vsekakor pospešile institucionalizacijo kulturnih in znanstvenih interesov na narodni osnovi. V le kratkem času po koncu vélike vojne je slovenska prestolnica z univerzo, državnim gledališčem in konservatorijem dobila vrsto dolgo pričakovanih poklicnih znanstvenih oziroma kulturnih ustanov osrednjega nacionalnega pomena. Te so pomenile odločilen korak Slovencev v krog kulturno razvitih nacij.

V Ljubljani sta pred vojno delovali dve Deželni gledališči, slovensko in nemško. Po mnenju Slovencev naj nemškega ne bi več potrebovali, saj se je velik del nemško govoreče elite po zarisu novih državnih meja preselil na sever v nemške dežele. V stavbi slovenskega gledališča je tako ostala opera, v nekdanje nemško gledališče pa se je vselil dramski ansambel. Kot izvedba prve povojne predstave v nekdanjem nemškem gledališču, drame *Tugomer* Josipa Jurčiča, katere uprizarjanje v Ljubljani je bilo v času Avstro-Ogrske prepovedano, ni bil naključen niti izbor Smetanove *Prodane neveste* (3. decembra 1918), prve povojne operne predstave v Operi Narodnega gledališča v

Ljubljani. Glede na več kot 50 uprizoritev do začetka prve svetovne vojne v slovenskem Deželnem gledališču (Moravec 1967:181–201) bi jo lahko označili tudi za drugo slovensko nacionalno opero. Predstava je kot že ničkolikokrat poprej pokazala povezanost slovenskega in češkega naroda ter bila obenem priznanje bratskih čeških uslug slovenskemu gledališču. V tej povezavi je treba omeniti, da se je tudi Smetanov pri nas delujoči češki kolega Anton Foerster v svojem *Gorenjskem slavčku* z ljudskimi napevi, ruralno tematiko in ne nazadnje izseljensko problematiko močno zgledoval po omenjeni Smetanovi operi (Weiss 2015:66–70). Socialna resničnost blodenj v tujini in hrepenenje po vrnitvi sta bili namreč v obdobju med obema vojnama vedno bolj aktualni temi tako v zavesti češkega kot slovenskega meščanstva. Le-to je zavoljo povojnih reparacij – Slovenci smo tedaj izgubili skoraj tretjino slovenskega etničnega ozemlja – vse bolj množično odhajalo v ZDA.

Že dan po premieri 3. decembra 1918 je v časopisu *Slovenski narod* nepodpisani kritik zapisal, da je z uprizoritvijo *Prodane neveste* »slovenska gledališka operna umetnost slavila svoje vstajenje« (N 1918:3). Ta je po prvih uspehih v stari čitalnici in novem deželnem gledališču padla v krizo ter nato skorajda zamrla, je v nič kaj optimističnem tonu pisal časnika. Vendar naj bi bila to stvar preteklosti, kajti »včeraj smo jo videli zopet in lepša se nam je zdela skoro nego v najlepši dobi svojega življenja!« (N 1918:3) Torej je bila po vojni *Prodana nevesta* tista, ki naj bi simbolizirala to »vstajenje«. Slednja je z več kot 500 predstavami v zadnjem stoletju v ljubljanski in mariborski operi še danes najbolj priljubljeno tuje operno delo (Weiss 2019b:21–26). Velja omeniti tudi, da so posebej v desetletju med letoma 1919 in 1929, ko je ljubljansko Opero vodil češki dirigent Antonín Balatka, češke glasbeno-scenske novosti (skupaj kar 13) prihajale na repertoar ljubljanske operne hiše s poprej nepredstavljivo hitrostjo. Med njimi je bila kot ena prvih predstav v tujini leta 1922 premiero uprizorjena tudi Janáčkova *Jenufa*. Kljub temu pa je število čeških glasbenih priseljencev, ki so prihajali v Slovenijo, po prvi svetovni vojni postopoma upadalo. To gre pripisati predvsem že končani izgradnji osrednjih slovenskih glasbenih ustanov. Vendar pa je bil češki vpliv tako po repertoarni kot po kadrovski plati v ljubljanski Operi še vedno eden najmočnejših. S tem v zvezi velja omeniti, da je na podlagi virov izredno težko določiti, za katero od dveh narodnosti prve Češkoslovaške republike je pravzaprav šlo; sploh po letu 1926, ko je v slednji izšel zakon o čehoslovaščini kot skupnem uradnem jeziku. Med številnimi na glasbeno-scenskem področju pri nas aktivnimi češkimi glasbenimi imigranti velja omeniti tudi prvega povojnega baletnega mojstra in ustanovitelja baletne šole Václava Vlčeka, ki je postavil temelje slovenskemu baletu. Češke

glasbenike so v obdobju med obema svetovnjima vojnoma postopoma nadomeščali tako izobraženi slovenski kot tudi nekateri tuji glasbeniki. Med njimi bi veljalo omeniti zlasti vse številčnejše na Slovenskem delujoče glasbenike iz Sovjetske zveze, posebej Rusije, katerih vloga v slovenski glasbeni kulturi je bila vse pomembnejša.

Nasploh je bilo pomanjkanje ustrezno izobraženih slovenskih ustvarjalcev in poustvarjalcev nekaj, kar je postopoma uspela rešiti šele ustanovitev Konservatorija Glasbene matice v Ljubljani. Slednji je začel delovati v sezoni 1919/20 ter v letih med obema vojnoma močno pospešil profesionalizacijo in specializacijo glasbenega življenja Slovencev. Zasnovan po vzoru praškega konservatorija je septembra 1919 odprl svoja vrata. Zaradi velikega interesa gojencev je imela direkcija že na samem začetku velike težave s pomanjkanjem ustrezno izobraženih pedagogov. Tako ni presenetljivo, da je kot že velikokrat prej pedagoški kader iskala na Češkem (Weiss 2020:9–16). Med prvimi profesorji konservatorija je tako mogoče zaslediti tudi Čeha: Josipa Vedrala in Jana Šlaisa, ki sta v nadaljnjih desetletjih vzgojila generacije slovenskih violinistov (Zupančič 2019:165), pa nekdanjega Janáčkovskega učenca Emerika Berana (Weiss 2008), sicer izkušenega profesorja violončela idr. Kljub težavnim začetkom jim je z veliko entuziazma uspelo vzgojiti prvo generacijo doma izobraženih slovenskih glasbenikov, ki so nato zasedli nekatera najbolj odgovorna glasbena mesta v državi.

Sicer pa so še vedno precej intenzivne češko-slovenske stike med obema vojnoma pospeševale predvsem organizacije Jugoslovansko-češkoslovaških lig. Prva je bila ustanovljena leta 1920 v Pragi, leto dni pozneje pa tudi v Ljubljani. Slednje podrobno opiše Marjeta Keršič Svetel v seriji prispevkov, objavljenih v *Zgodovinskem časopisu* (Keršič Svetel 1995), zato bo delovanje lig v pričujočem prispevku predstavljeno le v najpomembnejših obrisih. Te so bile poglavitni nosilec različnih kulturnih akcij, izmenjav, dejavnosti, prireditev itd. Sicer pa je bila že leta 1907 v Ljubljani ustanovljena Češkoslovenska obec (Češkoslovenska občina), v okviru katere je npr. delovala Češka dopolnilna šola s poukom češkega jezika (Weiss 2012:63–64), ki se ga je tedaj v Ljubljani učilo kar 1700 ljudi, lutkovno gledališče, knjižnica itd. V tem smislu so bile lige nekakšno nadaljevanje slovenske politike naslanjanja na Čeha, ki je naposled rezultirala v zavezništvu Male antante. Vendar pa je ob vse tesnejšem političnem sodelovanju treba omeniti, da je bilo s strani tedanje uradne kulturne politike za pospeševanje češko-slovenskih stikov pravzaprav storjenega zelo malo. Tako pobudniki kulturnih prireditev ob organizaciji le-teh, za razliko od poprej na videz precej bolj omejenega kulturnega sobivanja znotraj habsburške monarhije, niso imeli povsem prostih rok. Omejevale so jih – kar

se zdi glede na razglašanje večnega prijateljstva med Jugoslavijo in prvo Češkoslovaško republiko pravzaprav absurdno – vladne odredbe in to na obeh straneh. Tako je moralo denimo med gostovanji posameznih pevskih zborov iz Jugoslavije v Češkoslovaški republici preteči najmanj leto dni. Jugoslovansko-češkoslovaška liga pa na drugi strani ni mogla organizirati nobenega gostovanja umetnikov iz Češkoslovaške republike, če jih ni priporočil Osrednji odbor lig v Pragi (Keršič Svetel 1995b:431).

Posebej slovesno so v obdobju med obema vojnama odmevale pomembne češke obletnice. Posebej na češkoslovaški državni praznik 28. oktobra in Masarykov rojstni dan 7. marca je mogoče zaslediti številne prireditve, na katerih so izvajali dela Nováka, Fibicha, Hábe, Martinůja pa tudi Smetane in Dvořáka. Slednji je imel kot častni član Glasbene matice v Ljubljani vselej pomembno mesto na tamkajšnjih koncertnih sporedih. Najimpozantnejša med vsemi prireditvami je bila proslava Masarykove osemdesetletnice leta 1930. Ob tej priložnosti je Ljubljano obiskala posebna delegacija češkoslovaškega parlamenta. Poročevalec o dogodku zapiše: »Vsa Ljubljana je tekmovala, kako naj goste najlepše sprejme. Mesto si je nadelo praznično lice. Cvetje, zastave, dame v zlatih avbah posipajo goste s cvetjem. Vse drvi, da vidi voditelje češkoslovaškega naroda, da jih more pozdraviti. Prav nepopisen je bil sprejem na Magistratu. Tisočglava množica prepeva, vriska in čaka še pozno v noč« (Vavpotič 1937:26–27). Že na predvečer je bila v Ljubljani velika svečana parada in ognjemet na gradu, 7. marca zvečer pa je Liga organizirala še slavnostno akademijo. Poročevalec o slednji zapiše: »Svečanost [...] se je vršila v veliki, nabito polni Unionski dvorani v izredno sijajnem duhu. Salve neprestanega vzklikanja in ovacij je sprožil že pomnoženi operni orkester pod temperamentno taktirko svojega šefa dirigenta Mirka Poliča s Smetanovo simfonično sliko Vyšehrad. Pretresljivo je zapela gospa Thierry–Kavčnikova veliko Libušino prerokovanje češkemu narodu. Ta večer se je uvedel prvič v javnost tudi naš operni tenorist J. Franzl z Beranovo *Legendo* [...]« (Vavpotič 1937:51).

Ob tako intenzivnem češko-slovenskem sodelovanju med obema svetovni- ma vojnama ni presenetljivo, da so v Ljubljani za časa nemške okupacije v znak solidarnosti z »bratskim« češkim narodom dvajseto obletnico ustanovitve Češkoslovaške republike obeležili s premiero Smetanove opere *Poljub (Hubička)*, v kinematografih po Ljubljani pa so tedaj vrteli le češke filme, ki so bili med Slovenci izjemno priljubljeni. O pestrem kulturnem dogajanju na Slovenskem sta takrat na Češkem obširno poročala *Československo-jihoslovanská revue* in *Slovanský přehled*, pri nas pa zlasti liberalno usmerjeni častnik *Jutro*. Na veliko vzajemnost med Čehi in Slovenci kaže tudi dejstvo, da



Fotografija 7.4: Izkušeni profesor violončela Emerik Beran (Digitalna knjižnica Slovenije, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-SM7ON7E8> (21. 3. 2021)).

je bilo v obdobju med obema vojnama v tedaj osrednji ljubljanski kavarni *Zvezda* redno na voljo kar pet čeških dnevnikov in osem revij, med njimi *Češské Slovo*, *Lidové noviny*, *Národní noviny*, *Prager Tagblatt*, *Prager Presse* ter revije *Salon*, *Sokolský věstník*, *Pestry Tyden*, *Šachový týden* itd. (Keršič Svetel 1995b:431). V Maribor so češkoslovaški dnevniki prihajali še isti dan z večernim vlakom, v Ljubljano pa naslednji dan zjutraj. Sicer pa so se nastopi čeških umetnikov pogosto spremenili v prave javne manifestacije. Ko je avgusta 1938 v Mariboru gostoval pevski zbor Državnega konservatorija v Pragi, se je koncert spremenil v viharno manifestacijo v podporo češkoslovaški svobodi. Častnik *Delavska politika* je o tem poročal: »Komaj so se pojavili na odru prenapolnjene dvorane praški gosti, gojenke in gojenci svetovno znane ga praškega konservatorija, že je občinstvo brez razlike bušnilo v preglašujoče ploskanje in vzklikanja: 'Živela čehoslovaška demokracija', 'Živio dr. Beneš' itd. [...] Že po par pesmih je zajelo našo mladino, ki je v zboru klicala z odra: 'Ne dame se!' 'Nismo sami, Čehi so z nami!'« (D. A. R. 1938:3). Češkoslovaška kultura je bila torej predvsem zavoljo društvenega delovanja in številnih podpornikov tudi v obdobju med obema svetovnjima vojnama še vedno močno prisotna v celotnem slovenskem kulturnem prostoru. Položaj bi tako komaj lahko primerjali z današnjim.

7 Češki glasbeniki po drugi svetovni vojni: od glasbene »večine« do »manjšine«

Druga svetovna vojna in še bolj povojne politične odločitve so nato usodno zarezale v češko-slovenske odnose, saj so se slednji po jugoslovanskem sporu z Informbirojem v letih 1948/49 močno ohladili. Razlogi so bili večplastni in tako ne le politične narave. Med poglavitnimi je bilo dejstvo, da se je večina čeških družin po vojni izselila nazaj na Češkoslovaško. Prav tako po drugi vojni ljubljanski Čehi niso več imeli svoje organizacije, pa tudi nobena druga češka organizacija v Sloveniji ni bila obnovljena. Ob popisu prebivalstva leta 1971 je bilo v ljubljanskih občinah le še 127 prebivalcev češke narodnosti, leta 1981 pa le še 108 (Keršič Svetel 1995b:443). To so večinoma še zadnji ostanki nek-daj številne češke kolonije v Ljubljani.

Po prvi svetovni vojni sicer na Slovenskem zasledimo manj delujočih čeških glasbenih imigrantov kot pred njo. Kljub temu tudi v tem obdobju najdemo med njimi več za slovensko glasbeno kulturo izjemno pomembnih čeških glasbenikov. Ti so na vseh področjih glasbenega dela odločilno zaznamovali glasbeno kulturo na Slovenskem. Lahko bi celo dejali, da je bilo na glasbeno-pedagoškem in glasbeno-poustvarjalnem področju delovanje čeških glasbenikov tako superiorno, da so z njim domala povsem oblikovali smernice glasbenega življenja na Slovenskem. Ne le, da je bil njihov prispevek primerjalno z drugimi glasbenimi migranti daleč najštevilčnejši in upoštevajoč dosežke najpomembnejši, temveč je bila njihova vloga v glasbeni kulturi na Slovenskem tako dominantna, da bi bilo vse do konca druge svetovne vojne brez njih delovanje nekaterih osrednjih glasbenih ustanov na Slovenskem močno oteženo, če že ne nemogoče. Prav njim gre torej v prvi vrsti zasluga, da so bili v obravnavanem obdobju na Slovenskem napravljeni določeni poizkusi v smeri profesionalizacije in specializacije glasbenega življenja, saj so na različnih področjih pripomogli k ustanavljanju in delovanju takrat najpomembnejših glasbenih ustanov pri nas.

8 Potreba po bolj inkluzivnem konceptu glasbeno-historiografskega pisanja na Slovenskem

Ob določitvi vloge čeških glasbenikov na Slovenskem se odpirajo tudi nekatera druga vprašanja, povezana z interpretacijo glasbene zgodovine na Slovenskem. Predvsem se zastavlja vprašanje, ali ob prevladujoči vlogi čeških in drugih glasbenih migrantov na Slovenskem v 19. stoletju ne bi veljalo razmisliti o zamenjavi koncepta slovenske glasbene zgodovine, in sicer z bolj inkluzivnim konceptom glasbene zgodovine na Slovenskem. Le-ta bi namreč še v večji

meri vključeval delovanje čeških in drugih tujih glasbenikov oziroma manjšin na Slovenskem. Nenazadnje glasbeno kulturo določenega teritorija v prvi vrsti opredeljujejo glasbeni dosežki posameznih ključnih osebnosti glasbenega dogajanja – med katere bi brez dvoma lahko uvrstili številne češke glasbenike – in ne pripadnost temu ali onemu nacionalnemu taboru. Gotovo je bil na nacionalno pogojenem modelu zgodovine temelječi koncept nacionalne glasbene kulture ob oblikovanju slovenske nacionalne samobitnosti nujno potreben za izgradnjo lastne kulturne in posledično nacionalne (id)entitete. Prav njegova za dvig slovenske glasbene zavesti nesporno nadvse pomembna funkcija pa je na glasbenozgodovinskem področju povzročila spregled številnih imen t. i. »tujih« glasbenikov, ki so zlasti v 19. stoletju pomembno prispevali k tukajšnji glasbeni kulturi. Največji problem se tako verjetno skriva v dejstvu, da je bila predvsem starejša slovenska historična literatura sposobna videti le nemško-slovenske politične boje, ne pa vsakdanjega življenja in prvenstveno iz njih izhajajočih odločitev posameznikov. Tako so bili uspešnejši in pravilno usmerjeni glasbeniki čez noč »naturalizirani« in obravnavani kot »slovenski«, njihovi drugače usmerjeni češki in drugi kolegi pa so bili za časa njihovega življenja večkrat tarča šovinističnih izpadov v javnih občilih, po smrti pa jih je zadela *damnatio memoriae* še s strani glasbenega zgodovino-pisja. Omenjeni fenomen je seveda posledica najbolj temne strani koncepta nacionalne glasbene kulture.

Dobrodošli so bili torej vsi tisti, ki so bili nacionalno »neoporečni«. Tisti, ki so izstopali, naj omenim samo Josipa Procházko, Karla Hoffmeistera, Václava Talicha, Cyrila Metoděja Hrazdira in številne druge, pa so morali zaradi takšnih ali drugačnih sporov ter šikaniranja, kljub izjemnim umetniškim dosežkom, oditi. Foersterju je bila tako v 60. letih podeljena oznaka nazadnjaškega cerkvenega skladatelja. Tako se je npr. Alešovčev *Brencelj* s pesmijo »O šmarskem šomaštru« satirično odzval na Foersterjev odhod iz ljubljanske čitalnice. Pesem govori o Gregorju Riharju z namenom, da prikaže bralcu, kako bi Foerster rad zasenčil njegovo slavo slovenskega cerkvenega skladatelja, kar pa je seveda daleč od realnosti. Časopisne obračune z »neposlušnimi« glasbeniki, ki so se predvsem zavoljo neurejenosti razmer v ljubljanski čitalnici po nekaj letih odločili le-to zapustiti, je torej treba v 60. letih 19. stoletja razumeti predvsem ob upoštevanju takratnih družbenopolitičnih trenj in posledično političnih koristi tedanjih društvenih ideologov. Tudi Anton Nedvěd, ki je s svojimi skladbami zalagal sporede slovenskih buditeljskih prireditev in hkrati prvi na Slovenskem izvajal dele iz Wagnerjevih glasbenih dram, je zaradi delovanja v Filharmonični družbi moral odstopiti kot glasbeni vodja ljubljanske čitalnice. Morda je bilo tudi zato v poznejši glasbenozgodovinski literaturi Foersterjevo

cerkveno-glasbeno delovanje oziroma Nedvédovo pedagoško in poustvarjalno delovanje znotraj Filharmonične družbe večinoma prezrto oziroma večkrat povsem neupravičeno označeno za »nazadnjaško«. Tako naj Foerster kot skladatelj prve slovenske nacionalne opere ne bi ostal zvest s *Slavčkom* jasno izpričani nacionalni orientaciji. Njegovo cecilijansko delovanje pa so nekateri od glasbenih zgodovinarjev interpretirali kot »razbitev enotnosti slovenskih skladateljev« (Cvetko 1954:37), čeprav se na podlagi njegovih za takratno slovensko produkcijo in reprodukcijo nesporno nadpovprečnih umetniških dosežkov zdi, da gre prej za razbitev »povprečnosti« slovenskih skladateljev.

Tako so bili nekateri posamezniki ali deli njihovih opusov, ki se s svojim delovanjem niso vklapljali v koncept slovenske glasbene kulture, izpuščeni. Kje je npr. Josef Zöhrrer, ki je v 19. stoletju vsekakor eden od najbolj zaslužnih za mednarodno afirmacijo ljubljanske Filharmonične družbe?! V danes temeljni slovenski glasbenozgodovinski literaturi bi tako zaman iskali njegovo ime. Čeprav Zöhrrer nikoli ni zagovarjal nekaterih izrazitejših nacionalističnih usmeritev, ki jih je med t. i. nemškimi društvi na Slovenskem posebej mogoče zaslediti proti koncu 19. stoletja, in je vseskozi sodeloval tudi s slovenskimi glasbenimi društvi, je problem najverjetneje v tem, da njegovo dunajsko poreklo ali pa skoraj polstoletno umetniško delovanje v ljubljanski Filharmonični družbi za pisce slovenskih glasbenih zgodovin ni bilo dovolj slovensko obarvano. S podobnimi problemi redukcije glasbene zgodovine zavoljo poudarjene nacionalne orientacije se seveda srečujejo tudi nekateri drugi narodi, katerih nacionalna prizadevanja v polpreteklem obdobju so bila v prvi vrsti zaznamovana s pridobitvijo nacionalne samobitnosti. Tako je povojni češki muzikolog Zdeněk Nejedlý v svoji sedemdelni monografiji o Smetani popolnoma izpustil skladateljev dnevnik in korespondenco v nemškem jeziku. Nekaterim češkim glasbenim zgodovinarjem se je očitno torej zdelo potrebno v skladu z dnevnapolitičnimi potrebami deloma prikrojiti glasbenozgodovinski spomin. V slovenskem glasbenem zgodovinopisju sicer ni opaziti tolikšnih redukcij oziroma odstopanj od realne situacije. Vendar pa se zdi, da je tudi slednje v obdobju formiranja lastne države kar malce preveč dosledno pazilo na vsako sled tujega vpliva, ki bi lahko porušilo njegovo predstavo o samobitnem narodu. Seveda je to v obdobju konstituiranja lastne države povsem razumljiv fenomen, saj je eden najmanjših narodov v Evropi na ozemlju, razvetrenem od nenehnega učinkovanja »pohlepnih« silnic velikih interesov, vseskozi živel s skrbmi, ki jih večji narodi okoli njega niso poznali. Vendar pa se ob tem zastavlja vprašanje o prepotrebem znanstvenem pristopu, ki bi moral vselej temeljiti predvsem na glasbenozgodovinskih dejstvih. Seveda pa se v postopku interpretacije slednjih nikoli ne moremo povsem izogniti takšnim

ali drugačnim vnaprej postavljenim konceptom, zato vselej obstoji nevarnost izkrivljanja, izpuščanja ali pa posploševanja.

Tako bolj ali manj enoznačna umestitev čeških glasbenikov v slovenski tabor, ki sicer prevladuje v polpretekli glasbenozgodovinski literaturi (Cvetko, 1991:320), nima realne osnove. Treba je namreč vedeti, da kljub poudarjanju avstroslavistične vzajemnosti ter nekaterih izrazitejših slovenskih idejnih opredelitev, ki jih je v 19. stoletju mogoče zaslediti med češkimi glasbeniki, med temi v veliki večini ni mogoče opaziti enoznačnih opredelitev za ta ali oni tabor. Češki glasbeniki so se za sodelovanje s posameznimi glasbenimi institucijami večinoma odločali ne glede na njihov nacionalni predznak ter ob tem največkrat sledili povsem praktičnim, eksistencialno pogojenim razlogom. Tako se v večnacionalni habsburški monarhiji vsaj do sredine 19. stoletja večinoma niso opredeljevali za Čehe, Nemce ali Slovence, temveč so svoje poslanstvo in s tem povezano identiteto v prvi vrsti razumeli kot prispevek k razvoju tamkajšnje glasbene kulture. Paradoksalno se zdi, da je v obdobju med obema vojnama kljub vse bolj odkritim izkazom političnega bratstva, število čeških glasbenikov na Slovenskem zaradi različnih razlogov celo nekoliko upadlo. K temu so zagotovo pripomogli tudi že omenjeni regulatorni ukrepi nove južnoslovanske državne birokracije, kot tudi postopna profesionalizacija slovenskega glasbenega kadra. Prav tako pa ne gre prezreti niti prihoda nekaterih drugih tujih glasbenikov na Slovensko, med katerimi so bili vse bolj pogosti predvsem ruski glasbeni migranti. Še večje politične premike, ki so izraziteje pospešili upad števila čeških glasbenikov na Slovenskem, pa je mogoče zaslediti po drugi svetovni vojni.

Čeprav je nacionalno gibanje na Slovenskem vseskozi poudarjalo narodnostno-afirmativen in narodnostno-obramben pomen glasbene kulture, se zdi, da glasbene kulture v obravnavanem obdobju danes ne moremo več ocenjevati le znotraj narodnoprebudniških meril, temveč je le-ta upravičeno podvržena avtonomnim glasbenim kriterijem. Vrednost, izmerjena z indikatorji avtonomno glasbenega, pa je – to moramo priznati – dokaj majhna. Neizpodbitno visoka pa ostaja njena zgodovinska teža pri oblikovanju posebnega slovenskega nacionalnega sloga. Zanimivo je, da se problem nacionalne samobitnosti danes ponovno izpostavlja, pomen kulture pa ponekod še vedno presoja z vidika njene narodnostno-obrambne funkcije. V povezavi z vse večjimi razlikami in »razpokami« znotraj Evropske unije so znova aktualna ne le vprašanja o nacionalnih interesih, temveč tudi vprašanja o nacionalni in kulturni identiteti. Ukvarjanje z identitetnimi vprašanji se zdi tako v zadnjem času predvsem rezultat občutljivosti intelektualnega in političnega potenciala evropskih narodov, ki so se po korona krizi znašli v povsem novi ekonomski in politični realnosti. S tem dejstvom je problem kulturne identitete dobil

novo zgodovinsko vsebino in tehtnost. Tako se ponovno, tokrat v mnogo bolj razširjenem kontekstu, odpira razprava o identiteti in o kulturi, ki se zdi predpogoj za prodornost in prepoznavnost v današnjem globaliziranem svetu.

Dejstvo je, da je koncept izraziteje nacionalno pogojene glasbene kulture izdatno vplival na podobo glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem. Zato bi bilo treba zavzeti kritično distanco do nekaterih izraziteje nacionalno določenih interpretacij iz polpreteklega glasbenozgodovinske literature, saj le te izkrivljajo celostno podobo glasbenega življenja na Slovenskem. Nenazadnje bi bilo potrebno, da z vključitvijo nekaterih novih virov, ki jim glasbeni zgodovinarji v preteklosti niso posvečali izdatnejše pozornosti, poizkusimo reinterpretirati vlogo nekaterih institucij oziroma posameznikov v glasbeni kulturi na Slovenskem in tako prenehamo s ponavljanjem nekaterih preživetih konceptov slovenske glasbene zgodovine. Spremembe kulturno-politične realnosti namreč vselej prinašajo nove interpretacije v glasbenem zgodovinopisju. Zato se zdi tudi razpravljanje o primernosti in ustreznosti konceptov, iz katerih izhajajo tovrstne interpretacije, vedno znova nujno potrebno.

Ob oblikovanju konceptov, ki bodo v prihodnje narekovali podobo glasbenozgodovinskega pisanja, bi se bilo torej nujno treba zavedati nekaterih stranskih polpreteklega glasbenega zgodovinopisja, ki so precej osiromašile podobo tukajšnje glasbene kulture. Brez dvoma lahko danes le s povezovanjem in ne z odrekanjem tradiciji v evropskem merilu dosežemo prepoznavnost, ki bo na Slovenskem delujoče tuje glasbenike in njih dela v še izdatnejši meri uvrstila na zemljevid evropske glasbene dediščine. Morda je torej končno le dozorel čas, da tudi na glasbenem področju na ideološko manj obremenjen in historiografsko ustrenejši način osvetlimo delovanje vsakega velemoža, ki se je s svojim umom znal dovolj odlikovati na ozemlju današnje Slovenije in njenega širšega geografskega zaledja.

Literatura

- Bajgarová, Jitka. 2005. *Hudební spolky v Brně a jejich role při utváření »hudebního obrazu« města 1860–1918*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.
- Barbo, Matjaž. 2009. *František Josef Benedikt Dusík*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Bek, Mikuláš. 2003. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: Koniasch Latin Press.
- Cigoj-Krstulović, Nataša. 1996. »Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem«. *Muzikološki zbornik/Musicological Annual* 32:61–73.

- Cigoj-Krstulović, Nataša. 2010. »*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.
- Cvetko, Dragotin. 1954. »Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen«. *Kronika* 2(2):30–38, 110–115.
- Cvetko, Dragotin. 1991. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- D. A. R. 1938. »Živela Češkoslovaška demokracija«. *Delavska politika* 13/78:3.
- Einstein, Alfred. 1958. *Nationale und universale Musik*. Zürich in Stuttgart: Neue Essays.
- Grdina, Igor. 2003. *Slovenci med tradicijo in perspektivo. Politični mozaik 1860–1918*. Ljubljana: Študentska založba.
- Hoffmeister, Karel. 1896. »Novi slovenski operi«. *Ljubljanski zvon* 16/11:706.
- Ilešič, Fran. 1906. *Češko-jugoslovanska vzajemnost v minulih dobah*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Keršič Svetel, Marjeta. 1995a. »Češko-slovenski stiki med svetovnjima vojnama (1. del)«. *Zgodovinski časopis* 49/2:231–258.
- Keršič Svetel, Marjeta. 1995b. »Češko-slovenski stiki med svetovnjima vojnama (2. del)«. *Zgodovinski časopis* 49/3:427–454.
- Keršič Svetel, Marjeta. 1995c. »Češko-slovenski stiki med svetovnjima vojnama (3. del)«. *Zgodovinski časopis* 49/4:613–630.
- Moravec, Dušan, ur. 1967. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- N. 1918. »Narodno gledališče«. *Slovenski narod*, 51/288:3.
- Nagode, Aleš. 2003. »Prvih dvajset let Glasbene matice – zgodovinska podoba in resničnost«. V: *130 let Glasbene Matice: zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani*, ur. Aleš Nagode. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica, 25–33.
- Ribnikar, Peter. 1996. »Podporno društvo za slovenske visokošolce v Pragi«. *Zgodovinski časopis* 46:71–93.
- Vavpotič, Ivan. 1937. *15 let Jugoslovansko-češkoslovaške lige v Ljubljani. Zgodovina petnajstletnega obstoja Jugoslovansko-češkoslovaške lige v Ljubljani in letno poročilo za poslovno leto 1936/37*. Ljubljana: Jugoslovansko-češkoslovaška liga.
- Vinkler, Jonatan. 2006. *Posnemovalci, zavezniki in tekmeci: češko-slovenski in slovensko-češki kulturni stiki v 19. stoletju*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales, Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.

- Weiss, Jernej. 2006. »Josip Procházka (1874–1956) kot 'češko-slovenski' skladatelj samospevov«. *Muzikološki zbornik/Musicological Annual* 4/2:73–85.
- Weiss, Jernej. 2008. *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan*. Maribor: Litera.
- Weiss, Jernej. 2012. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera, Univerza v Mariboru.
- Weiss, Jernej. 2015. »Med provincialno opereto in nacionalno opero: Foersterjev Gorenjski slavček«. V: *Musica et artes*, ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Akademija za glasbo, Festival Ljubljana, Slovenska filharmonija, 59–75.
- Weiss, Jernej. 2019a. »Simfonija št. 6 v F-duru, 'Pastoralna', Ludwiga van Beethovna, častnega člana Filharmonične družbe v Ljubljani«. V: *Simfonija v F-duru, opus 68: ljubljanski prepis*, ur. Jonatan Vinkler. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, Narodna in univerzitetna knjižnica; Koper: Založba Univerze na Primorskem, 243–257.
- Weiss, Jernej. 2019b. »Češki dirigenti in Smetanova Prodana nevesta v slovenskem Deželnem gledališču: pospeševalci mlade slovenske glasbeno-scenske kulture na prehodu iz 19. v 20. stoletje«. V: *Gledališki list SNG, Opera in balet*, ur. Veronika Brvar. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Opera in balet, 21–26.
- Weiss, Jernej. 2020. »Konservatoriji v procesu profesionalizacije in specializacije glasbenega dela«. V: *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela*, ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana 9–16.
- Zupančič, Maruša. 2019. »Bohemian Violinist in Ljubljana: Jan Šlais's Contribution to Ljubljana's Violin School«. V: *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela*, ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 165–195.

Czech Musicians in Slovenia in the 19th and 20th Centuries: From Musical »Majority« to »Minority«

SUMMARY

A survey of Czech–Slovene contacts reveals the extraordinarily rich history of the cross-fertilization of these two closely connected Slavic nations. The chapter attempts to shed light on the activity of Czech musicians, taking into account some of the most important turning points of the 19th and 20th centuries, and also to identify the reasons for the gradual quantitative and qualitative decline of their musical activity in Slovenia. When examining their role in musical culture in Slovenia, one of the questions that arises concerns the adequacy of some later interpretations by music historians. For the most part the latter adhered to what is known as the “division concept” of national musical culture. Its prevalence appears to have consigned numerous Czech musicians – and other musical immigrants in Slovenia – to obscurity. Today it is undoubtedly possible, simply by highlighting connections and without renouncing tradition, to achieve on a European scale a degree of recognition that will afford a more prominent place on the map of European musical heritage to foreign musicians active in Slovenia, and to their works. Perhaps the time has finally come to shed light, in an ideologically less encumbered and historiographically more adequate manner, on the activity of all those important figures who, through the power of their intellects were capable of distinguishing themselves within the territory of present-day Slovenia and its wider geographical hinterland.