

HANS GERSTNER (1851–1939) IN KONCEPT NACIONALNE GLASBENE KULTURE

JERNEJ WEISS

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru

Izvleček: Pričujoči prispevek se osredotoča na delovanje Hansa Gerstnerja, enega najpomembnejših glasbenikov, ki so na Slovensko prišli iz čeških dežel. Ob obravnavi Gerstnerjevega življenja in dela, ki je predvsem posledica njegovega novo odkritega dnevnika, se med drugim zastavlja vprašanje o ustreznosti nekaterih kasnejših glasbenozgodovinskih interpretacij glasbenega dogajanja druge polovice 19. in začetka 20. stoletja na Slovenskem. Slednje so predvsem sledile t. i. konceptu nacionalne glasbene kulture. Tako se vedno bolj kaže potreba po reinterpretaciji nekaterih glasbenozgodovinskih poglavij iz omenjenega obdobja.

Ključne besede: Hans Gerstner, koncept nacionalne glasbene kulture, druga polovica 19. stoletja, začetek 20. stoletja, češki glasbeniki.

Abstract: This contribution focuses on the activities of Hans Gerstner, one of the most prominent musicians to have come to Slovenia from the Czech lands. The recent discovery of Gerstner's diary has led to the re-examination of his life and work, in particular the question of the adequacy of some later music history interpretations of musical developments in the second half of the nineteenth and the early twentieth century in Slovenia. These primarily followed the so-called concept of national music culture. This has revealed a growing need for the reinterpretation of certain chapters of musical history from the period concerned.

Keywords: Hans Gerstner, national music culture concept, second half of the nineteenth century, early twentieth century, Czech musicians.

Ob raziskavi delovanja »čeških«¹ glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med

¹ Eno pomembnejših vprašanj v pričujočem članku kot tudi v avtorjevi doktorski disertaciji z naslovom *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914* je geografska, zgodovinska in sociološka opredelitev omenjenega fenomena češke glasbene migracije, ki vključuje predvsem dva etnično zamejena pojma – češki in nemški – vezana na takrat prevladujoče pojmovanje nacionalnega v istogovorečih deželah avstro-ogrske monarhije. Na sploh velja, da pojem »Čehi« vključuje tudi pripadnike drugih dveh pokrajin t. i. čeških dežel s pretežno češko govorečo večino. Torej tudi sudetske Nemce in Moravce, ki jih tako prištevamo k isti etnični kategoriji. Večinoma namreč iz virov, opisov, člankov, uradnih statistik in podobnega ni mogoče razbrati, za katero od navedenih identitet je pravzaprav šlo. Uporaba izraza Čehi je torej vezana na najširšega možnega prebivalca čeških dežel, ne glede na njegovo takšno ali drugačno nacionalno opredelitev. Tako tudi Hans Gerstner kot sudetski Nemec v pričujočem prispevku pripada širši češki etnični skupini. Jernej Weiss, *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914*, Ljubljana, (Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, doktorska disertacija), 2009.

letoma 1861 in 1914 so se mi na podlagi analize primarnih virov, med drugim novo odkritega dnevnika sudetskega Nemca Hansa Gerstnerja (1851–1939), naslovljenega *Življenje za glasbo*,² začela zastavljati vprašanja o ustreznosti interpretacij vloge nekaterih institucij oziroma posameznikov v polpretekli glasbenozgodovinski literaturi. Posledično sem začel dvomiti v ustreznost uporabe koncepta nacionalne glasbene kulture, ki ob obravnavi glasbene zgodovine druge polovice 19. in začetka 20. stoletja bolj ali manj prevladuje v polpretekli slovenski glasbenozgodovinski literaturi. Tako se vedno bolj pojavlja potreba po reinterpretaciji nekaterih glasbenozgodovinskih poglavij iz druge polovice 19. in začetka 20. stoletja. Prav tako pa bi veljalo razmisliti o poizkusu bolj inkluzivistične obravnave glasbene zgodovine na Slovenskem. Slednja bi tako morala še v večji meri vključevati tudi pripadnike drugih narodnosti, ki so s svojim delovanjem pomembno prispevali h glasbeni kulturi na Slovenskem. Eden najpomembnejših med njimi je brez dvoma že omenjeni Gerstner, ki je med letoma 1871 in 1939 s svojim poustvarjalnim, pedagoškim ter ne nazadnje organizacijskim delovanjem v okviru Filharmonične družbe v Ljubljani in nekaterih drugih takrat osrednjih ljubljanskih glasbenih ustanov izredno pomembno prispeval k prehodu iz bolj ali manj nadarjenega diletantizma v postopen kvalitativen dvig glasbenega dela na Slovenskem.

Razumljivo je, da že od nekdaj obstajajo razlike med glasbami različnih provinien. Tako se posamezna glasbena dela med seboj ločijo ne zgolj zaradi različnih časovnih oziroma slogovnih značilnosti, temveč tudi zaradi drugačnih geografskih ali socioloških izhodišč, vendar so, kot zapiše Dahlhaus, te značilnosti različno jasne, saj jih ne moremo enakovredno zaznavati in z enako zanesljivostjo opazati 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 zgodi v 19. stoletju, po francoski revoluciji, ko postane nacionalizem vodilna mišljenjska forma. Tako tudi 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.«³ Načelo nacionalnega tako postane ena izmed vodilnih umetniških kategorij. V glasbi se torej izteče obdobje klasicistične univerzalnosti 18. stoletja, ki v naših deželah v političnem smislu sovпада s prvenstveno centralistično naravnano politiko Habsburške monarhije za časa Marije Terezije in Jožefa II.⁴ Vse bolj pa se začenja z nacionalizmom in subjektivizmom prežeta romantičnost 19. stoletja. Hegel tako na primer ob navedbi glavnih karakteristik

² Hans Gerstner, *Ein Leben für die Musik. 17. 8. 1851 Luditz – 9. 1. 1939 Laibach*, Regensburg, Sudetendeutsches Musikinstitut, 1935.

³ Alfred Einstein, *Nationale und universale Musik*, Zürich in Stuttgart, Neue Essays, 1958, str. 256.

⁴ Alan John Percivale Taylor, *Habsburška monarhija 1809–1918. Zgodovina avstrijskega cesarstva in Avstro-Ogrske*, Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1956, str. 38–75. Gl. tudi Robert A. Kann, *The Multinational Empire. Nationalism and National Reform in the Habsburg Monarchy 1848–1918. Empire and Nationalities*, New York, Columbia University Press, 1950, str. 367–467 in Alan Sked, *The Decline and Fall of the Habsburg Empire 1815–1918*, London in New York, Longman, 1989, str. 111–178.

novega obdobja govori o umetnosti subjektivne notranjosti.⁵ Seveda tovrstne posplošitve še zdaleč ne zadoščajo za postavitev trdnjših 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.

Po marčni revoluciji leta 1848, kot zapoznelem odgovoru na francosko revolucijo, Evropo ponovno zajame vsesplošna nacionalna prebujala. Med slovanskimi narodi v monarhiji so poleg Čehov od Nemcev najbolj neposredno »ogroženi« prebivalci slovenskega etničnega ozemlja, katerih nacionalna zavest je v začetku 19. stoletja komajda začela nastajati.⁶ Tovrstna ogroženost seveda tudi pri nas sproži prva izrazitejša nacionalna identifikacijska znamenja. Tako je mogoče razumeti prizadevanja takratnih slovenskih prepovediteljev. Slednji so si v nadvse težavnih okoliščinah⁷ skušali izboriti svoj prostor pod takrat pretežno germanskim nebom. Narodni prepoved je bil tako pri domala vseh novorojevajočih se narodih prvenstveno določen s kulturnim modelom. Glasba v funkciji utilitaristične propagande je narodnoprebudniškim ciljem sprva le malo pomagala,⁸ sčasoma pa je postajala vse pomembnejši konstitutivni element v postavljanju temeljev narodove identitete.⁹

V taki specifični kulturno-politični situaciji je bil seveda tudi položaj glasbene kulture na Slovenskem drugačen kot pri velikih evropskih narodih. Pomembne razlike se kažejo predvsem na institucionalni ravni. Slovenci v prvi polovici 19. stoletja namreč niso imeli ustanov, ki bi bile po obsegu in pomenu primerljive denimo s češkimi. Tako znotraj slovenskega etničnega ozemlja ni bilo Karlovi univerzi v Pragi primerljive visokošolske institucije, ki bi izobraževala kulturno elito, kot se je izoblikovala na Češkem in ki si je v resnici zmogla zamisliti narod.¹⁰ Posledično na Slovenskem za razliko od čeških dežel ni bilo glasbenega konservatorija, ki bi zmogel izobraziti kar najširši spekter glasbenikov in tako zadostiti potrebam lastne glasbene produkcije in reprodukcije.¹¹

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Sistem posameznih umetnosti, *Predavanja o estetiki. Tretji del*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2009, str. 122.

⁶ 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.« Igor Grdina, *Slovenci med tradicijo in perspektivo. Politični mozaik 1860–1918*, Ljubljana, Študentska založba, 2003, str. 13.

⁷ Le-te še zdaleč niso bile tako naklonjene idejam medkulturnega dialoga in povezovanja med evropskimi narodi kot danes.

⁸ Tako so bila 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 osiromašena. Nataša Cigoj Krstulović, Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32 (1996), str. 65.

⁹ N. Cigoj Krstulović, nav. delo, str. 61–73.

¹⁰ 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. Peter Ribnikar, Podporno društvo za slovenske visokošolce v Pragi, *Zgodovinski časopis* 46 (1996), str. 71–93.

¹¹ Kljub tedaj izredno pomembni vlogi Univerze na Dunaju, kjer je izobrazbo pridobil tudi marsikateri prebivalec slovenskega etničnega ozemlja. Tako naj bi še v zadnjih desetletjih obstoja Habsburške monarhije približno dve tretjini slovenskih študentov študiralo na Dunaju, tretjina

Zaradi uresničevanja nacionalnih idej kot tudi zavoljo zadovoljevanja vedno višjih estetskih potreb poslušalstva se je torej zdelo v začetku šestdesetih let 19. stoletja na Slovenskem najprej potrebno institucionalizirati slovensko glasbeno življenje. Mrzlično ustanavljanje lokalnih, regionalnih in vsenarodnih združenj, ki je zaznamovalo šestdeseta leta (čitalnice, Slovenska matica, Dramatično društvo), se je zato kljub neugodnim okoliščinam v sedemdesetih letih nadaljevalo v nezmanjšanem obsegu (Glasbena matica). Ustanovitve le-teh pa so sprožile prva izrazitejša znamenja tekmovalnosti med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbenimi ustanovami.

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 osrednje slovenske glasbene institucije Glasbene matice leta 1872 niso resneje ogrožala delovanja Filharmonične družbe.¹² Med člani Filharmonične družbe tako najdemo številne ugledne slovenske rojake. Že omenjeni Nedvėd je bil njen glasbeni direktor, med članstvom pa so bili nadvse številni tudi slovenski politiki in gospodarstveniki, ki so sicer zasedali prve narodnoprebudniške vrste.¹³

Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila za slovensko, v dvojezičnosti vzgojeno meščanstvo do tedaj namreč nekaj nepredstavljivega.¹⁴ 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 tekmovali 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 šestdesetih let še vedno odločalo predvsem na podlagi praktičnih koristi in manj različnih narodnoprebudniških, 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, predstave Deželnega gledališča v Ljubljani ter na prve poizkuse organiziranja novih – slovenskih – glasbenih društev

pa v Gradcu. Žal pa v literaturi ne najdemo natančnejših podatkov, kolikšna so bila številčna razmerja med študenti, ki so prihajali s slovenskega etničnega ozemlja in so študirali na Dunaju, in tistimi v Pragi. Damjan Prelovšek, Dunaj, *Enciklopedija Slovenije* 2, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988, str. 395.

¹² Njen ustanovni odbor, sestavljen iz najuglednejših slovenskih glasbenikov in politikov, je vodil Anton Nedvėd. Slednji je tudi po ustanovitvi Cecilijinega društva ostal odbornik Glasbene Matice in bil leta 1880 izvoljen celo za njenega častnega člana. Primož Kuret, Nedvėd, Anton, *Enciklopedija Slovenije* 7, Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993, str. 349.

¹³ Med njimi najdemo Janeza Miklošiča, Matijo Preloga, Janka Serneca idr. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992, str. 297–302.

¹⁴ Aleš Nagode, Prvih dvajset let Glasbene matice – zgodovinska podoba in resničnost, *130 let Glasbene Matice: zbornik prispevkov s Strokovnega posveta ob 130-letnici Glasbene Matice v Ljubljani*, ur. Aleš Nagode, Ljubljana, Kulturno društvo Glasbena Matica, 2003, str. 31.

v začetku druge polovice 19. stoletja gledalo precej s skepto. Ne zaradi njihove slovenskosti, preprosto se jim je zdelo nerazumljivo, da bi se morali odpovedovati ustaljenemu načinu življenja in na vsak način tekmovati s takrat osrednjimi glasbenimi institucijami, kot sta bili Deželno gledališče v Ljubljani in ljubljanska Filharmonična družba. Zato slovenska društva večinoma niso imela stalne in zadostne finančne podpore s strani meščanstva,¹⁵ kar je bilo posledično čutiti tudi v njihovem okrnjenem delovanju.¹⁶

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 zgledega medsebojnega sodelovanja tako enih kot drugih glasbenih institucij.¹⁷

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 odgovarja dejanskemu stanju v začetku šestdesetih let. Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila namreč za meščanstvo na Slovenskem v omenjenem obdobju večinoma še vedno nekaj nepredstavljivega. Tako so denimo pri petju v ljubljanski stolnici večkrat sodelovali člani čitalniškega pevskega zbora in zbora ljubljanske Filharmonične družbe.¹⁸ Prav tako pa tudi na ravni odločitev posameznikov za ena oziroma druga društva v omenjenem obdobju ni prišlo do izrazitejše polarizacije.¹⁹ 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 Nedvėd 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 kasneje, ob ustanavljanju ljubljanske Glasbene matice leta 1872, brez pomislekov pripravljen sodelovati

¹⁵ A. Nagode, nav. delo, str. 31.

¹⁶ Tako je zbor ljubljanske čitalnice v prvih nekaj letih svojega obstoja zamenjal vrsto dirigentov, Dramatično društvo pa je gostovalo v dvorani Deželnega gledališča, pa tudi Glasbena matica v Ljubljani se do devetdesetih let, ko predvsem z zborom pod vodstvom Mateja Hubada razvije svoj kvalitativni nivo, srečuje z vrsto težavami. Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana, Dramatično društvo v Ljubljani, 1892, str. 111–148.

¹⁷ To je med drugim razvidno tudi na pedagoškem področju. Tako se je eden izmed najpomembnejših kritikov druge polovice 19. stoletja na Slovenskem, Julius Ohm Januschofski, denimo učil klavir na Glasbeni šoli Glasbene matice v Ljubljani in s svojim delovanjem pomembno zaznamoval društvo Laibacher Liedertafel. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 166.

¹⁸ H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 101.

¹⁹ Leo Funtek je denimo študiral violino pri Hansu Gerstnerju na glasbeni šoli Filharmonične družbe, klavir pa pri Karlu Hoffmeisteru na glasbeni šoli Glasbene matice. A. Nagode, nav. delo, str. 32.

kot njen ustanovni član. Podobno je tudi Anton Foerster ne glede na nacionalni predznak sodeloval s skorajda vsemi tedaj najpomembnejšimi glasbenimi društvi na Slovenskem.

Kot je razvidno iz konkretnih primerov, se torej češki glasbeniki na Slovenskem v začetku šestdesetih let niso odločali med t. i. slovenskimi in nemškimi institucijami, temveč so bile njihove odločitve v prvi vrsti podrejene večji ali manjši finančni gotovosti in ne ideološkim opredelitvam. V preteklosti prevladujoče nemške in italijanske vplive na slovensko glasbo so tako v drugi polovici 19. stoletja vse bolj nadomeščali predvsem češki elementi, kot posledica pri nas delujočih čeških glasbenikov.²⁰ Slednji, ki so k nam v prvi vrsti prihajali zavoljo prevelikega števila v čeških deželah, so bili na Slovenskem nadvse številni²¹ ter so pri nas delovali na domala vseh področjih, kot skladatelji, glasbeni poustvarjalci, glasbeni pedagogi in publicisti.²²

Predvsem v glasbeni produkciji na Slovenskem pa je že v šestdesetih letih prišlo do bistvenega premika, ko je ob vsesplošni narodni prebui postalo za opazovanje skladateljskega dela pomembno predvsem zaznavanje njegovih nacionalnih značilnosti. Tako so dobile do tedaj nevtralne stilne karakteristike izrazit nacionalni značaj. Z obratom v nacionalno se je namreč v slovenski glasbi pojavila vrsta bolj ali manj nadarjenih amaterjev, ki so začeli postavljati nova estetska merila. Zahteva po izvirnosti kot ena izmed najpomembnejših estetskih kategorij je bila umaknjena z dnevnega reda, domača produkcija pa je začela krožiti znotraj lastne samozadostnosti.

Tako Dragotin Cvetko zapiše: »Z namenom, da bi slovenska glasba ostala avtohtona, enakovredna glasbi svobodnih narodov, je torej slovenski skladatelj še pred iztekom prve polovice 19. stoletja pretrgal vezi z zahodnoevropsko glasbo. S tem je slovenska glasba tega razdoblja naredila močan korak nazaj in se odrekla svoji večstoletni tradiciji.«²³ Slovenci smo torej po Cvetku prekinili vezi z zahodnoevropsko glasbo ter se z ustanavljanjem najrazličnejših amaterskih društev in združenj podali v nekakšne okope z utilitarizmom prežete glasbene kulture čitalnic in njihovih bésed. Cvetko tako govori

²⁰ Med obema vojnama pa predvsem šolanja slovenskih glasbenikov v Pragi. Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, Praga, Verlag des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911, str. 323–364. Gl. tudi Vlastimil Blažek (ur.), *Sborník na paměť 125 let konservatoře hudby v Praze*, Praga, Vyšehrad, 1936, str. 501–525.

²¹ Prav v 60. letih je bilo število čeških glasbenikov največje in je torej njihov prihod sovpadal z njihovim prevelikim številom na Češkem. Slednji so se namreč v čeških deželah množično srečevali z eksistencialno krizo in so posledično odhajali v druge dežele Habsburške monarhije, takrat skupne države z istim pravno-formalnim okvirom. Zato je denimo praški državni konservatorij v tem času dobil naziv konservatorij Evrope. Ob določitvi skupnega števila čeških glasbenikov na Slovenskem je tako mogoče ugotoviti, da je v obravnavanem obdobju okoli 60 čeških glasbenikov, ki so pomembneje prispevali k razvoju glasbene kulture, na Slovenskem delovalo skozi daljše časovno obdobje več let. Več kot 300 čeških glasbenikov pa je v istem obdobju na Slovenskem delovalo skozi krajše časovno obdobje in tako večinoma niso imeli pomembnejše vloge v glasbeni kulturi na Slovenskem. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo.

²² Prihod čeških glasbenikov je postopoma upadal vse do konca prve svetovne vojne, ko so mesta v slovenskih glasbenih institucijah zasedali boljše izobraženi slovenski glasbeniki. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 229 in 333.

²³ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana, Slovenska matica, 1991, str. 279.

o odpovedi tradiciji, osamitvi in predvsem o polarizaciji glasbene kulture že v začetku druge polovice 19. stoletja. Zdi se, da se s tovrstno Cvetkovo trditvijo lahko strinjamo, če takrat dejansko osiromašeno²⁴ slovensko glasbeno produkcijo primerjamo z nekaterimi sočasnimi evropskimi skladateljskimi vrhovi, kar pa se zavoljo povsem neprimerljivih socio-kulturnih okoliščin ne zdi povsem ustrezno.

Izrazitejši premik v smeri glasbeno avtonomnega je na ustvarjalnem področju na Slovenskem mogoče zaslediti šele v začetku 20. stoletja. Takrat eden najvplivnejših slovenskih skladateljev Anton Lajovic si je s somišljeniki takoj po koncu prve svetovne vojne močno prizadeval za popolno suverenost slovenske glasbe, ki naj bi bila le tako lahko obvarovana »strupa nemške glasbe«.²⁵ Iz glasbe na Slovenskem se je zato zdelo potrebno kar najhitreje ustvariti slovensko glasbo ter deloma prikrojiti glasbenozgodovinski spomin. Nujno je bilo prekiniti z vsem minulim in se opreti zgolj na slovenske dosežke. V osnovi precej avantgardno mišljenje se je kaj kmalu tudi pri največjih zagovornikih »novega« izrodilo v romantično razpetost med idealom in stvarnostjo. Sočasne kompozicijskotehnične modele je bilo torej potrebno kar se da hitro uvoziti od drugih, v idejnem pogledu sorodnih narodov.

Za slovensko glasbeno kulturo so bili tako na prelomu stoletja toliko bolj pomembni stiki s številnimi češkimi glasbeniki na Slovenskem, ki so s seboj prinašali ustvarjalne dosežke glasbene kulture v čeških deželah na prehodu iz 19. v 20. stoletje.²⁶ Češki glasbeniki na Slovenskem so torej na temelju slovanske vzajemnosti »edini znali razumeti slovenska nacionalna prizadevanja«.²⁷ Tako naj bi predvsem zavoljo identične kulturno-politične situacije in vsesplošnega panslavističnega²⁸ navdušenja priskočili na pomoč Slovencem pri načrtni realizaciji avtohtone glasbene kulture. Pri tovrstnih interpretacijah gre v prvi vrsti za idealiziranje slovanskega bratstva, ki naj bi temeljilo na skupnem boju zoper tiranijo avstro-ogrskih oblastnikov.²⁹ Zdi pa se, da prav polarizacija slovenskih oziroma slovanskih in nemških kulturnih prizadevanj ne odgovarja dejanskemu stanju

²⁴ Čeprav se je skladateljsko delo v drugi polovici 19. stoletja razraščalo pod vplivom novoustanovljenih čitalnic, gledaliških uprizorjanj in drugih priložnosti, na katerih so nastopali večji in manjši pevski ansambli, vokalni in instrumentalni solisti in orkestri, pa tovrstna prizadevanja v glasbeni kulturi na Slovenskem niso obrodila kvalitetnejših sadov. N. Cigoj Krstulović, nav. delo, str. 61.

²⁵ Po prvi svetovni vojni je Anton Lajovic storil izjemno nevaren mnenjski korak naprej; sodil je, da je za Slovence v glasbi nemških mojstrov smrtno nevaren strup tevtonske tujosti, zaradi česar je ne gre samo pustiti v nemar, temveč jo je treba na koncertnih odrih južno od Karavank tudi radikalno zatreti. Igor Grdina, Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije, *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, ur. Branko Čepin, Slovenj Gradec, Društvo Huga Wolfa, 2001, str. 104.

²⁶ J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 347.

²⁷ Primož Kuret, *Deutsches Kulturschaffen in Krain vor dem Ersten Weltkrieg, Deutsche Musik im Ostern*, ur. Helmut Loos, Sankt Augustin, Gudrun Schröder Verlag, 1997, str. 533–534.

²⁸ Izraz panslavizem je mogoče na Slovenskem prvič zaslediti že leta 1826. Fran Zwitter, *Nacionalni problemi v habsburški monarhiji*, Ljubljana, Slovenska matica, 1962, str. 71–73.

²⁹ Ob prebiranju nekatere starejše zgodovinske literature bralec tako včasih dobi vtis boja med germanskimi in slovanskimi plemeni. Tatjana Rozman, *Ideološke vsebine zgodovine na Slovenskem, Nova revija* 8/89–90 (1989), str. 1240–1257.

v glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja na Slovenskem. Omenjena polarizacija je v prvi vrsti posledica delitvenega koncepta nacionalne glasbene kulture, kot ga kmalu po koncu 1. svetovne vojne definira že omenjeni Lajovic. Le-ta izvira predvsem iz želje po vzoru velikih ustvarjati čisto slovensko glasbeno kulturo. Koncept nacionalne glasbene kulture pa je po 2. svetovni vojni bolj ali manj nekritično prevzelo tudi slovensko glasbeno zgodovino pisje.

Na primeru delovanja Hansa Gerstnerja in nekaterih njegovih čeških kolegov, kot enih izmed glavnih protagonistov glasbenega dogajanja na Slovenskem v drugi polovici 19. in začetku 20. stoletja, bo torej v pričujočem prispevku jasno prikazano, da je uporaba tovrstnega koncepta v obravnavanem obdobju nadvse vprašljiva, če že ne sporna.

Njegov novo odkriti dnevnik, ki je kot edinstven dokument tedanjega časa neprecenljiv vir za glasbeno kulturo na Slovenskem, postreže s številnimi dokazi zgledega medsebojnega sodelovanja med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbeniki oziroma institucijami. Gerstner v njem detajlno opisuje vse najpomembnejše postaje na svoji življenjski poti. Od otroštva, ki ga je preživel v Luditzu, danes Žluticah, govori o študijskih letih na Državnem konservatoriju v Pragi in o svojih tedanjih stikih s Smetano in Dvořákom,³⁰ najboljše del pa predstavlja opis njegovega življenja in dela v Ljubljani. V njem se najprej osredotoča na glasbenopedagoško delovanje, ki je od leta 1871 obsegalo poučevanje violine na glasbeni šoli ljubljanske Filharmonične družbe ter nekaterih drugih takrat najpomembnejših glasbenopedagoških ustanovah na Slovenskem.³¹ Samo v Ljubljani je Gerstner deloval na več kot desetih različnih pedagoških ustanovah. Na njih se je uveljavil kot izvrsten glasbeni pedagog ter poleg Josefa Zöhrerja in Gustava Moravca kmalu postal »tretji steber vzgojiteljev«,³² ki so več kot štiri desetletja delovali v šoli Filharmonične družbe v Ljubljani in ustvarjali ugodne pogoje za njen razvoj. Prav z omenjenimi učitelji naj bi se tako začel cvetoči vzpon glasbene šole ljubljanske Filharmonične družbe.³³

Poseben poudarek pa je namenjen tudi opisu njegovega nadvse živahnega poustvarjalnega delovanja. Kot koncertni mojster Filharmonične družbe in solistični violinist ter dirigent filharmoničnih in komornih koncertov ter različnih dobrodelnih prireditev je namreč nastopil na 12 do 15 koncertih letno, torej v njegovi celotni, več kot štiridesetletni karieri glasbenega poustvarjalca skupaj na skoraj 600 koncertih. Z njegovim imenovanjem na mesto dirigenta Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1871 pa se je začela tudi raven opernih produkcij v Ljubljani močno vzpenjati.³⁴ Tako je bil z Gerstnerjevim imenom

³⁰ V letih 1870–71 je Gerstner v Pragi spoznal tudi Antonína Dvořáka in Bedřicha Smetano. Posebno z Dvořákom se je veliko družil, saj so iz njegovih rokopisov večkrat igrali kvartete, pri katerih je nato skladatelj določena mesta popravil ali pa jih celo v celoti izbrisal. Dvořák je bil svoj čas violist v češki operi in je mesečno prejemal skromnih 30 goldinarjev plačila. Tako mu je v stiski tudi Gerstner večkrat posodil 20 do 30 krajcarjev, da si je lahko kupil večerjo. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 94.

³¹ Med letoma 1886 in 1912 tudi na ljubljanskem učiteljsišču. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 111.

³² C. Budkovič, nav. delo, str. 67.

³³ C. Budkovič, nav. delo, str. 67.

³⁴ Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere*, Ljubljana, Opera in balet SNG Ljubljana, str. 13–15.

v letih, ki so sledila, povezan velik del ljubljanskega glasbenega življenja.³⁵ Od sezone 1883/84 je bil koncertni mojster ljubljanske Filharmonične družbe, organizator komornih koncertov, od leta 1914 do njenega razpusta po koncu prve svetovne vojne pa zadnji ravnatelj Filharmonične družbe.

Gerstner je z orkestrom Filharmonične družbe večkrat nastopil tudi kot solistični violinist ter občasno na samostojnih solističnih koncertih in na njih dokazal svoje nesporne poustvarjalne kvalitete.³⁶ Glede na kritike njegovih takratnih nastopov lahko sodimo, da je nedvomno spadal med najkvalitetnejše glasbene poustvarjalce na Slovenskem. Na filharmonične koncerte je pričel uvrščati tudi nekatera do tedaj ljubljanskemu glasbenemu občinstvu manj znana dela, med drugim odlomke iz Wagnerjevih oper.³⁷ Čeprav so v omenjenem obdobju še vedno prevladovala dela iz t. i. železnega repertoarja, pa na koncertnih sporedih vedno pogosteje zasledimo tudi dela nekaterih slovenskih skladateljev.³⁸ Prav tako pa je Gerstner na Slovenskem prайzvedel skoraj celoten Brahmsov opus.³⁹ V njegovi nadvse obsežni korespondenci v dunajskem arhivu Društva prijateljev glasbe je med drugim ohranjena tudi Brahmsova dopisnica, v kateri mu slavnι dunajski mojster odgovarja na njegovo prošnjo za izvedbo Brahmsovega godalnega kvinteta.⁴⁰ Ker je bilo to zelo pomembno delo na Dunaju izvajano iz rokopisa in je poželo veliko pozornosti, si je Gerstner prizadeval, da bi ga kar se da kmalu izvedli tudi na četrtem večeru komorne glasbe, saj je bil Johannes Brahms takrat eden najuglednejših častnih članov ljubljanske

³⁵ V Ljubljani je prvič javno nastopil na koncertu Filharmonične družbe novembra 1871, ko je pod Nedvčedovim vodstvom igral Bazzinijev *Koncert za violino in orkester*. Zahtevni koncert naj bi izvedel »ekscelentno« in si pridobil »lovor dneva«. Ljubljansko občinstvo pa naj bi ga takoj sprejelo in mu naklonilo »hrupen aplavz«. [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 260 (1871), str. 1902 (13. november 1871; brez podpisa). Nepodpisani kritik v *Laibacher Zeitung* je posebej poudaril, da je bil Gerstner na praškem državnem konservatoriju učenec renomiranih profesorjev Moritza Mildnerja in Antonina Bennewitza.

³⁶ Tudi v kasnejših sezonah je bila kritika navdušena nad Gerstnerjevo interpretacijo. Tako je v sezoni 1874/75 odlično poustvaril Beethovnov *Violinski koncert* v D-duru (op. 61). Nepodpisani kritik zapiše: »Gerstner je igral virtuožno, učinkovita mesta izrazilo, spevna neskončno nežno, z globokim občutjem, pasaže korektno, brezhibno čisto in z mogočno, zanesljivo tehniko. Avditorij je videl v tej točki vrh včerašnjega večera.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 268 (1874), str. 1936 (23. november 1874; brez podpisa). Podobno je Gerstner navdušil tudi z izvedbo Mendelssohnovega in Spohrovega violinskega koncerta.

³⁷ Tako eden od tedanjih kritikov v *Laibacher Zeitung* zapiše: »Novost za Ljubljano je bilo srečanje s francoskim skladateljem Césarjem Franckom, katerega *Sonata za violino in klavir* v A-duru sta igrala Hans Gerstner in bivša Zöhrerjeva učenka, študentka dunajskega konservatorija Ophelija Landau.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 59 (1878), str. 495 (12. marec 1878; brez podpisa).

³⁸ Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919*, Ljubljana, Nova revija, 2006, str. 625–770.

³⁹ Hans Gerstner, *Johannes Brahms: Aufführungen seiner Werke in Laibach 1875–1918*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

⁴⁰ Brahmsovo pismo Gerstnerju se glasi: »Sehr geehrter Herr. Ihr Quintett habe ich auch noch in Händen, es erscheint bereits aller anscheins bei Simrock in Berlin. Ihr hochachtungsvoll ergebener Johannes Brahms. [Spoštovani gospod. Vašega kvinteta tudi sam nimam. Zdi se, da je pri Simrocku v Berlinu. S spoštovanjem, Johannes Brahms]«. Johannes Brahms, *Johannes Brahms: Kartgasse 4*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

Filharmonične družbe. Tako je skladatelju pisal, če bi lahko svoje najnovejše delo za dober teden dni posodil ljubljanski Filharmonični družbi. Brahms je Gerstnerju kmalu odgovoril z razglednico, na kateri je zapisal, da obžaluje, ker mu ne more pomagati, saj je kvintet že poslal v tisk založniku Simrocku v Berlin. Gerstner se je nato obrnil direktno na Simrocka in že čez štiri dni na posodo prejel Brahmsov kvintet op. 115 v h-molu. 22. marca 1893 je tako v Ljubljani sledila prva izvedba Brahmsovega *Kvinteta za klarinet*, ki velja za eno prvih svetovnih izvedb kvinteta sploh. Iz omenjenega prizadevanja je lepo razvidno Gerstnerjevo hotenje, da bi ljubljansko občinstvo seznanil z zadnjimi ustvarjalnimi dosežki nekaterih takrat najpomembnejših skladateljskih sodobnikov.

Že od samega prihoda je Gerstner skupaj z drugimi nadarjenimi glasbeniki iz filharmoničnega orkestra občasno prirejal tudi koncerte komorne glasbe. V sezoni 1882/83 pa je direkcija ljubljanske Filharmonične družbe na njegovo pobudo sprejela nadvse pomembno odločitev, da bo družba pod Gerstnerjevim vodstvom začela z rednim prirejanjem štirih komornih koncertov letno.⁴¹ Komorne glasbene produkcije so naposled prerasle v dolgoletno tradicijo ljubljanske Filharmonične družbe.⁴² Prav Gerstner je torej začel s kontinuiranim prirejanjem komornih koncertov na Slovenskem.⁴³

Vseskozi se je v Ljubljano trudil privabiti čim več kvalitetnih domačih in tujih poustvarjalcev, med katerimi so razumljivo prevladovali njegovi rojaki iz čeških dežel.⁴⁴ Poleg njih pa so na njegovo pobudo na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe občasno nasto-

⁴¹ Na omenjenih koncertih je daleč največkrat nastopil godalni kvartet v zasedbi: Hans Gerstner (1. violina), Emil Müller (2. violina), Ludwig Andrae (viola) in Rudolf Hodek (violončelo). V godalnem kvartetu, katerega spiritus ágens je bil prav Gerstner, so občasno sodelovali tudi violinista Robert Hüttel in Heinrich Wettach (včasih tudi Th. Christoph) in violončelist Rudolf Paulus.

⁴² Tako je eden izmed kritikov kasneje zapisal: »S prvim komornim koncertom v sezoni, 12. novembra 1911, je komorno združenje pod vodstvom Hansa Gerstnerja slavilo že trideseto zaporedno stalno sezono komornih koncertov. Gerstner sam pa je proslavil svoje štiridesetletno delovanje pri Filharmonični družbi.« [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 260 (1911), str. 2480 (13. november 1911; brez podpisa).

⁴³ Kritik v *Laibacher Zeitung* ob počastitvi Beethovnovi obletnici in nastopu Gerstnerjevega godalnega kvarteta zapiše, da naj bi šlo že za 150. komorno glasbeno prireditev v organizaciji ljubljanske Filharmonične družbe. [brez naslova], *Laibacher Zeitung* 313 (1914), str. 2571 (19. december 1914; brez podpisa).

⁴⁴ Že pred Gerstnerjevim prevzemom mesta koncertnega mojstra ljubljanske Filharmonične družbe so na njenih koncertih nastopali številni češki poustvarjalci. Tako je bil na primer Josef Maýr kot dirigent Filharmonične družbe dejaven že v štiridesetih letih (*Slovník české hudební kultury*, ur. Jiří Fukač in Jiří Vysloužil, Praga, Editio Supraphon, 1997, str. 410), na koncertnih sporedih pa se pojavijo tudi flavtist Pisecky (Černušak Gracian, *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, Praga, Státní hudební vydavatelství, 1965, str. 310), pevka in pianistka Mary Tschech, violončelist Hanuš Wihan (Černušak Gracian, *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, Praga, Státní hudební vydavatelství, 1965, str. 952), ki je kot prvi čelist Münchenske dvorne kapele sodeloval na enem izmed koncertov v sezoni 1887/88, pianist Josef Labor, ki je v Ljubljani priredil poseben komorni večer, sopranistka Ottilia Nagel iz Prage, tenorist Victor Schwach iz Olomouca, violončelist Adalbert Syrinek, violinist Adolf Skolek, tenorist Josef Metzky, pianistki Paulina Prohaskova-Stolz in Margaretha Wolawy, violinistka Angelina Svoboda in številni drugi češki poustvarjalci, ki so zaznamovali reproduktivno delovanje ljubljanske Filharmonične družbe.

Že v sezoni 1893/94 je tako v Ljubljani nastopil češki godalni kvartet (Karel Hoffmann, Josef

pili tudi nekateri češki ansambli. Med njimi se zdi potrebno omeniti predvsem večkratne nastope svetovno znanega češkega godalnega kvarteta, ki je s svojimi nadvse uspešnimi koncerti začrtal nadaljnje kvalitativne smernice za komorno glasbeno poustvarjanje na Slovenskem. Na koncertih ljubljanske Filharmonične družbe, ki so bili običajno sestavljeni iz najrazličnejših glasbenih točk, pa so sodelovali tudi številni uveljavljeni operni pevci, med katerimi velja omeniti zlasti znamenitega moravskega tenorista Lea Slezaka.

Dnevnik opisuje tudi piščeve stike s številnimi drugimi takrat najpomembnejšimi glasbeniki, kot so Gustav Mahler, Eugen d'Albert, Richard Strauss, Felix Weingartner, Hans Richter, Otakar Ševčík, Antonín Bennewitz, Oskar Nedbal idr. Prav tako pa je iz pisanja lepo razvidna tudi malce bolj osebna plat glasbenega umetnika: spoznamo ga kot navdušenega planinca, prvega predsednika ljubljanskega wagnerjanskega društva⁴⁵ ter nič manj navdušenega pivca plzenskega piva v znani ljubljanski gostilni Roža, kjer je med drugim tudi z Mahlerjem zvrnil marsikateri vrček piva.⁴⁶

Gerstnerjevo pisanje ne nazadnje izkazuje, da avtor kot eden najpomembnejših protagonistov ljubljanske Filharmonične družbe ni nasprotoval sodelovanju omenjene institucije s slovenskimi institucijami oziroma posamezniki. Prav njegov dnevnik je tako edinstven dokaz za potrebo po reinterpretaciji ponekod preveč v nacionalno orientirane slovenske glasbene zgodovine. Pisec namreč, kot je razvidno iz njegovih opisov glasbenega dogajanja, kot sudetski Nemec in ne nazadnje ravnatelj t. i. »nemške« Filharmonične družbe nikoli ni ostril svojih nacionalnih opredelitev in stališč. Prav na podlagi novo odkritih primarnih virov, kot je Gerstnerjev dnevnik, pa je mogoče zavzeti kritično distanco do nekaterih precej vprašljivih glasbenozgodovinskih izhodišč, povezanih z nacionalnim konceptom glasbene zgodovine, ki je do nedavnega močno zaznamoval interpretacije glasbene zgodovine omenjenega obdobja na Slovenskem.

Šele v devetdesetih letih in na začetku 20. stoletja, ko je tudi v kvalitativnem smislu prišlo do vzpona slovenske glasbene produkcije okoli kroga *Novih akordov* in reprodukcije z ustanovitvijo Hubadovega pevskega zbora in Talichove filharmonije,⁴⁷ se je izraziteje pojavila konkurenčnost, ki je posledično pomenila večjo polarizacijo med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbenimi institucijami.⁴⁸ Ta premik pa je seveda sovpadal tudi s političnim dogajanjem, ko je slovenska stran osvojila oblast v mestu Ljubljana, kar v zgodovinskem smislu sovpada s t. i. ločitvijo duhov.⁴⁹

Tako je denimo tudi usoda Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* povezana

Suk, Oskar Nedbal, Hanuš Wihan) in pianist Anton Foerster mlajši. H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 101.

⁴⁵ Tako se zdi, da je bilo slednje ustanovljeno že v 80. letih 19. stoletja. Jernej Weiss, Ob skorajšnji 130-letnici prvega društva Richard Wagner v Ljubljani?!, *Bilten Društva Richard Wagner Ljubljana* 6/11 (2009), str. 3–4.

⁴⁶ H. Gerstner, *Ein Leben für die Musik*, nav. delo, str. 117.

⁴⁷ Metoda Kokole, Václav Talich and the Slovenian Philharmonic Orchestra (1908–1912), *Arti musices* 27 (1996), str. 173–193.

⁴⁸ Polarizacija se vse bolj kaže tudi na glasbenopedagoškem področju. Tako je delež slovenskih študentov v glasbeni šoli Filharmonične družbe padel s 33 % v letu 1887/88 na 7 % v letu 1899/1900. C. Budkovič, nav. delo, str. 222.

⁴⁹ Stane Granda, Iz kulturnega v politični narod, *Od držav na Slovenskem do slovenske države*, ur. Ivan Kordiš, Kočevje, Pokrajinski muzej Kočevje, 2004, str. 105–134.

z družbeno-političnimi spremembami v devetdesetih letih na Slovenskem. Čeprav je Foerster svoji opereti iz leta 1872 ob kasnejši predelavi dodal zgolj nekaj ljudskih pesmi in prekomponiral recitative, se je tedaj skladatelju čez noč odpustil njegov greh kolaboracije z ljubljanskim Cecilijinim društvom, *Slavčka* pa se je po vzoru Smetanove *Prodane neveste* proglasilo za prvo slovensko nacionalno opero. Foerster se je torej v obdobju dveh desetletij iz nacionalnega izdajalca – znan je obračun v *Brencelju* – prelevil v nacionalnega heroja, čeprav je tudi njegova predelava *Slavčka* iz leta 1892 še vedno bolj posrečen izraz domačijskosti v obliki operete kot pa nacionalna opera v pravem pomenu besede. Vsekakor pa je opera zanimiva zavoljo svoje nadvse pomembne sociološke funkcije, ki jo kot nacionalni agitator odigra v obravnavanem obdobju.

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 kolegi pa so bili večkrat tarča šovinističnih izpadov v medijih, po smrti pa so bili večinoma prezrti še s strani glasbenega zgodovinarstva. Omenjeni fenomen je seveda posledica najbolj temne strani koncepta nacionalne ali bolje rečeno nacionalistične glasbene kulture.

Dobrodošli so bili torej vsi tisti, ki so bili nacionalno neoporečni. Tisti, ki so izstopali, naj omenim samo Josefa Procházko, Karla Hoffmeistra, Václava Talicha, Cyrila Metoděja Hrazdiro, Hansa Gerstnerja in številne druge, pa so morali zaradi takšnih ali drugačnih sporov ter šikaniranj kljub izjemnim umetniškim dosežkom oditi. Vseskozi je namreč zaznati izrazito odklonilen odnos slovenskega življa do večinoma bolje izobraženih čeških kolegov.⁵⁰ Foersterju je bila tako v 60. letih podeljena oznaka nazadnjaškega cerkvenega skladatelja,⁵¹ Nedvėd, ki je s svojimi skladbami zalagal sporede slovenskih buditeljskih prireditvev in hkrati prvi na Slovenskem izvajal dele iz Wagnerjevih glasbenih dram, pa je zaradi delovanja v Filharmonični družbi moral odstopiti kot glasbeni vodja ljubljanske Čitalnice. Zato je bilo denimo Foersterjevo cerkvenoglasbeno delovanje oziroma Nedvėdovo pedagoško in poustvarjalno delovanje znotraj Filharmonične družbe v kasnejši glasbenozgodovinski literaturi večinoma prezrto oziroma večkrat povsem neupravičeno označeno za nazadnjaško. Foerster kot skladatelj prve slovenske nacionalne opere naj ne bi ostal zvest s *Slavčkom* jasno izpričani nacionalni orientaciji, njegovo cecilijansko delovanje pa so nekateri glasbeni zgodovinarji interpretirali kot »razbitek enotnosti slovenskih skladateljev«,⁵² čeprav se na podlagi njegovih nesporno za takratno slovensko

⁵⁰ J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 174.

⁵¹ Alešovečev *Brencelj* se je s pesmijo »O šmarskem šomaštru« satirično odzval na Foersterjev odhod iz ljubljanske čitalnice. Pesem govori o 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 potrebno v 60-ih letih razumeti predvsem ob upoštevanju takratnih družbenopolitičnih trenj in posledično političnih koristi tedanjih društvenih ideologov. J. Weiss, *Vloga čeških glasbenikov*, nav. delo, str. 331.

⁵² Dragotin Cvetko, Ljubljanska Glasbena matica in njen pomen, *Kronika* 2 (1954), str. 30–38 in str. 110–115.

produkcijo in reprodukcijo zavidljivih umetniških dosežkov zdi, da gre prej za »razbitek 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 torej Hans Gerstner, ki je na prelomu iz 19. v 20. stoletje vsekakor eden izmed najbolj zaslužnih za mednarodno afirmacijo ljubljanske Filharmonične družbe?! V danes temeljni slovenski glasbenozgodovinski literaturi bi zaman iskali njegovo ime.⁵³ Kljub temu, da Gerstner nikoli ni zagovarjal nekaterih izrazitejših nacionalističnih usmeritev, ki jih je med t. i. nemškimi društvi na Slovenskem mogoče zaslediti na prehodu iz 19. v 20. stoletje, in je vseskozi sodeloval z vsemi glasbenimi društvi, problem bržkone tiči v dejstvu, da njegovo poreklo sudetskega Nemca ali pa skoraj polstoletno umetniško delovanje v ljubljanski Filharmonični družbi za pisce slovenskih glasbenih zgodovin ni bilo dovolj slovensko obarvano.

Če se torej vrnemo na začetno Cvetkovo trditev o odpovedi tradiciji in osamitvi slovenske glasbene kulture v začetku druge polovice 19. stoletja, ki je bila omenjena v uvodu: Cvetkovi tezi seveda lahko pritrdimo, če naše interpretacije gradimo predvsem na predpostavki nacionalno determinirane slovenske glasbene kulture in izhajamo iz njenih po Cvetku nič kaj bleščečih dosežkov v drugi polovici 19. stoletja. Vsekakor pa omenjena trditev ni več povsem upravičena, če naše gledanje razširimo na tedaj celotno glasbeno kulturo na Slovenskem.

Zdi se namreč, da bi ob množici kontaktov, ki jih je denimo vzdrževal Hans Gerstner z nekaterimi najpomembnejšimi glasbenimi sodobniki, in ne nazadnje izjemno ažurni reprodukciji tedaj najsodobnejšega glasbenega repertoarja v drugi polovici 19. stoletja sila težko govorili o osamitvi ali celo nazadnjaštvu v glasbeni kulturi na Slovenskem. Tako so tovrstne interpretacije morda bolj kot posledica realnega stanja posledica redukcije glasbene zgodovine na Slovenskem na zgolj slovensko glasbeno zgodovino.

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.⁵⁴ Povojni češki muzikolog Zdeněk Nejedlý je denimo v svoji sedemdelni monografiji o Smetani popolnoma izpustil skladateljevo korespondenco v nemškem jeziku.⁵⁵ Nekaterim češkim glasbenim zgodovinarjem se je očitno torej zdelo v skladu z dnevnopolitičnimi potrebami deloma prirojiti glasbenozgodovinski spomin.

V slovenskem glasbenem zgodovinopisju seveda ni opaziti tolikšnih redukcij oziroma odstopanj od realne situacije, zdi pa se, da se je tudi tu v obdobju formiranja lastne države kar malce preveč dosledno pazilo na vsako sled tujega vpliva, ki bi lahko porušil 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

⁵³ D. Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, nav. delo, str. 279.

⁵⁴ Dalibor Davidović, »...vendar je treba obdelovati naš vrt«. K domačemu glasboslovju, *Muzikološki zbornik* 36 (2000), str. 91–104.

⁵⁵ John Tyrrell, Smetana, Bedřich [Friedrich]: 10. Posthumous reputation, *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si> (28. maj 2010).

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,⁵⁶ zato vselej obstoji nevarnost izkrivljanja, izpuščanja ali pa posploševanja glasbenozgodovinskih dejstev.

Čeprav je nacionalno gibanje na Slovenskem vseskozi poudarjalo narodnostno-afirmativen in narodnostno-obramben pomen glasbene kulture, pa se zdi, da glasbene kulture v omenjenem obdobju danes ne moremo več ocenjevati le znotraj narodnoprebudniških meril, temveč je le-ta upravičeno podvržena avtonomno glasbenim kriterijem. Vrednost, izmerjena z indikatorji avtonomno glasbenega, pa je – to moramo priznati – dokaj majhna.⁵⁷ Neizpodbitno visoka pa ostaja njena zgodovinska teža pri oblikovanju posebnega slovenskega nacionalnega sloga.

Zanimivo je, da se problem nacionalne samobitnosti danes na novo izpostavlja, pomen kulture pa ponekod še vedno presoja z vidika njene narodnostno-obrambne funkcije. V povezavi s širitvijo Evropske unije se v državah, ki na novo vstopajo k obstoječi skupnosti, porajajo 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 naroda, ki se je znašel v povsem novi politični, družbeni in ekonomski realnosti. S tem dejstvom je problem 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 pogoj za prodornost in prepoznavnost v današnjem globaliziranem svetu.

Hans Gerstner in drugi češki glasbeniki na Slovenskem se torej večinoma niso opredeljevali glede na nacionalno pripadnost, saj so sodelovali tako z nemškimi kot s slovenskimi glasbenimi ustanovami. Tako se zdi pomembno poudariti, da t. i. enotna opredelitev čeških glasbenikov za slovenski tabor, ki jo jim je do sedaj bolj ali manj enoznačno pripisovala polpretekla glasbenozgodovinska literatura, ne zdrži. Treba je namreč vedeti, da kljub poudarjanju panslavistične vzajemnosti in nekaterih drugih idejnih opredelitev, ki jih je v obravnavanem obdobju v večji meri mogoče opaziti v slovenskem prostoru, med češkimi glasbeniki ni izrazitejših ideoloških oziroma političnih opredeljevanj za ta ali oni tabor. Slednji so se za sodelovanje z glasbenimi institucijami večinoma odločali povsem iz praktično-eksistenčnih razlogov. Tako imenovani delitveni koncept, ki češke glasbenike med letoma 1861 in 1914 v svojih interpretacijah večinoma povezuje s slovenskim taborom, pa v realnem življenju nikoli ni pomembneje zaznamoval delovanja čeških glasbenikov na Slovenskem.

Ob določitvi vloge čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem se torej odpirajo tudi nekatera druga vprašanja, povezana z interpretacijo glasbene zgodovine v obravnavanem obdobju. Predvsem se zastavlja vprašanje, ali je ob prevladujoči vlogi čeških in nekaterih drugih glasbenih migrantov na Slovenskem v obravnavanem obdobju

⁵⁶ Jurij Snoj, Tradicija humanistične misli in glasba, *Muzikološki zbornik* 39/1–2 (2003), str. 9–17.

⁵⁷ Matjaž Barbo, »Domači duh« kao poetska kategorija: nacionalni preporodi u hrvatskoj glazbenoj romantici, *Ferdo Wiesner Livadić*, ur. Vjera Katalinić, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2003, str. 21–27.

v ožjem glasbenem smislu ravni sploh smiselno govoriti o slovenski glasbeni zgodovini – saj ob tem nehotе poudarjamo njen nacionalni predznak – ali pa bi bilo ob poznavanju nadvse pomembne vloge čeških glasbenikov na Slovenskem v omenjenem obdobju veliko primerneje razpravljati o glasbeni zgodovini na Slovenskem. Ne nazadnje glasbeno kulturo določenega teritorija opredeljujejo predvsem vsakokratni glasbeni dosežki in ne pripadnost temu ali onemu nacionalnemu oziroma političnemu taboru.

Večina čeških glasbenikov, ki so skozi daljše časovno obdobje delovali na Slovenskem, se je namreč povsem asimilirala s tamkajšnjimi prebivalci. Tako se niso opredeljevali za Čehе, Nemce ali Slovence, temveč so svoje poslanstvo in s tem povezano identiteto v prvi vrsti razumeli kot prispevek k dvigu tamkajšnje glasbene kulture. Prav njim gre torej v prvi vrsti zasluga, da so bili v drugi polovici 19. stoletja in na začetku 20. stoletja na Slovenskem napravljeni določeni poizkusi v smeri profesionalizacije glasbenega življenja, saj so na različnih področjih pripomogli k ustanavljanju in delovanju takrat najpomembnejših glasbenih ustanov na Slovenskem.

Češki glasbeniki so torej v primerjavi z drugimi glasbeniki najpomembneje zaznamovali takratno glasbeno kulturo na Slovenskem. Ne le, da je njihov prispevek v povezavi z drugimi glasbenimi »migranti« daleč najštevilčnejši in upoštevajoč dosežke vsekakor najpomembnejši, temveč je njihova vloga v glasbeni kulturi na Slovenskem tako zelo pomembna, da bi bilo delovanje prenekaterih glasbenih ustanov med letoma 1861 in 1914 na Slovenskem brez čeških glasbenikov nadvse vprašljivo, če že ne nemogoče.

Dejstvo je, da je koncept izraziteje nacionalno pogojene glasbene kulture močno zaznamoval ne le slovensko glasbo druge polovice 19. in začetka 20. stoletja, temveč tudi glasbeno zgodovino na Slovenskem. Zato bi bilo potrebno zavzeti kritično distanco do nekaterih izraziteje nacionalno determiniranih interpretacij iz polpretekle sekundarne glasbenozgodovinske literature. Ne nazadnje 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 resnično preživetih izhodišč slovenske glasbene zgodovine. Spremembe kulturno-politične realnosti namreč vselej prinašajo tudi nove interpretacije v glasbenem zgodovinoisju. Zato se zdi tudi razpravljanje o primernosti in ustreznosti konceptov, iz katerih izhajajo tovrstne interpretacije, vedno znova nujno potrebno.

HANS GERSTNER (1851–1939) AND THE CONCEPT OF NATIONAL MUSIC CULTURE

Summary

Re-examining the activities of Hans Gerstner as one of the main protagonists of musical developments in Slovenia in the second half of the nineteenth and the early twentieth century, as well as that of some of his colleagues, this contribution clearly shows that the use of a national music culture concept is highly questionable, if not indeed invalid.

Gerstner's activities in the fields of musical performance, musical education and, finally, musical organization in the period between 1871 and 1939 within the framework of the Philharmonic Society and certain other central musical institutions in Ljubljana during the same period contributed immensely, leaving aside the factor of nationality, to the gradual transition from a more or less gifted dilettantism to qualitatively improved musical activity in Slovenia. Therefore, in the period under discussion, both he and other Czech musicians in Slovenia declined to take up a position on the basis of national allegiance, since they collaborated with both German and other Slovenian musical institutions.

The greatest problem probably lies in the fact that older Slovenian historical literature was excessively focused on German-Slovenian political battles, and not on daily life and the decisions of individuals arising from it. The more successful and suitably oriented musicians were thus naturalized overnight and treated as 'Slovenian musicians', whereas those of their Czech colleagues who had different orientations were often the target of chauvinistic attacks in the media and, after their death, were mostly overlooked by music historiography. This phenomenon was naturally the consequence of the darkest side of the concept of national or, more properly, nationalist music culture.

It is a fact that the concept of nationally conditioned music culture had a strong impact not only on Slovenian music in the second half of the nineteenth and the early twentieth century, but also on music historiography in Slovenia. For this reason, some of the more nationally inflected interpretations found in our recent secondary music-history literature should be viewed from a critical distance. And finally, by including some new sources, such as the newly discovered diary of Hans Gerstner, which has not previously received any noteworthy attention from music historians, we should concentrate our efforts on reinterpreting the role of certain institutions and individuals in the musical culture of Slovenia, finally putting an end to the repetition of some truly outdated concepts concerning Slovenian music history. For changes in cultural and political reality always bring new interpretations of music historiography. It therefore seems that a re-examination of the adequacy and acceptability of the concepts from which such interpretations flow is always necessary.