

A black and white portrait of an elderly man, Dragotina Cvetka, with his hands clasped in front of him. He is wearing a dark suit, a white shirt, and a dark tie. The background is a solid dark color.

*Ob stoletnici rojstva
akademika
Dragotina Cvetka
(1911–1993)*

*At the Hundredth
Birth Anniversary
of Dragotin Cvetko,*

*Member of the
Slovenian Academy
of Sciences and Arts
(1911–1993)*

Ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka

*At the Hundredth Birth Anniversary of Dragotin Cvetko.
Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts*



**NACIONALNA GLASBENA
ZGODOVINA**
PREOBRAZBE V DRUGI POLOVICI 20. STOLETJA

NATIONAL MUSIC HISTORIES
METAMORPHOSES IN THE SECOND HALF
OF THE TWENTIETH CENTURY

uredili / *edited by*
Metoda Kokole in / *and* Maruša Zupančič

LJUBLJANA 2012

Ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka (1911–1993)
Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja

At the Hundredth Birth Anniversary of Dragotin Cvetko, Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (1911–1993)
National Music Histories. Metamorphoses in the Second Half of the Twentieth Century

Uredili / *Edited by*
Metoda Kokole in / and Maruša Zupančič

Poglavja *Dragotin Cvetko – nekaj osnovnih dejstev, Kronološki seznam in Kronologija prireditev* napisala / *The chapters Dragotin Cvetko – Some Basic Facts, The List, and Chronological List compiled by*
Melanija Markovič

Slovenska besedila pregledala / *Slovenian language check*
Varja Cvetko Orešnik

Angleška besedila pregledal / *English language check*
Niall O'Loughlin

Oblikoval / *Designed by*
Branec Vidmar

Izdal / *Issued by*
Muzikološki inštitut ZRC SAZU

Založila / *Published by*
Slovenska akademija znanosti in umetnosti in / and Založba ZRC

Natisnila tiskarna / *Printed by* Littera Picta d. o. o., Ljubljana
Naklada / *Number of copies* 300

Izid knjige je podprla / *the book was published with the support of the*
Slovenska akademija znanosti in umetnosti

Digitalna verzija (pdf) je pod pogoji licence <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
prosto dostopna: <https://doi.org/10.3986/9789610503408>.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

781(082)
78.072.2(497.4):929Cvetko D.(082)

OB stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka (1911-1993) : nacionalna glasbena zgodovina : preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja = At the hundredth birth anniversary of Dragotin Cvetko, member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (1911-1993) : national music histories : metamorphoses in the second half of the twentieth century / [uredili Metoda Kokole in Maruša Zupančič ; poglavja Dragotin Cvetko - nekaj osnovnih dejstev, Kronološki seznam in Kronologija prireditev napisala Melanija Markovič]. - Ljubljana : Slovenska akademija znanosti in umetnosti : Založba ZRC, 2012

ISBN 978-961-254-377-8
I. Kokole, Metoda
262412544

Vsebina / Contents

Predgovor / Foreword.....	5
Kajetan Gantar: Govor ob odkritju doprsnega kipa akademika univ. prof. dr. Dragotina Cvetka ob stoletnici rojstva v Vučji vasi / <i>Opening Address at the Unveiling of the Bust of Academician, Professor Dragotin Cvetko on the Hundredth Anniversary of his Birth at Vučja vas</i>	11
Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja <i>National Music Histories. Metamorphoses in the Second Half of the Twentieth Century</i>	
Andrej Rijavec: <i>Življenje za stroko: sto let pozneje</i>	21
Jože Sivec: <i>Muzikolog Dragotin Cvetko – značilnosti in pomen njegovega dela</i>	33
Pierluigi Petrobelli: <i>Dragotin Cvetko and the International Musicological Society: A Leading Example</i>	43
Ivan Klemenčič: <i>Dragotin Cvetko – utemeljitelj slovenske muzikologije</i>	47
Gregor Pompe: <i>Miselna izhodišča Dragotina Cvetka</i>	57
Nadežda Mosusova: <i>What is Necessary for a Modern National, Regional or European History of Music</i>	67
Melita Milin: <i>Serbian Musicology after 1945: Main Directions</i>	73
Roksanda Pejović: <i>Pavle Stefanović, an Apologist for Modern Music in Belgrade in the Second Half of the Twentieth Century</i>	83
Matjaž Barbo: <i>Slovenska muzikološka misel in Dragotin Cvetko</i>	95

Marija Bergamo: <i>O zgodovinskosti (tudi) glasbene zgodovine: pogled z južnoslovanskega prostora</i>	107
Danica Petrović: <i>Musicology through Institutions. The Sixty Years of the Institute of Musicology in Belgrade</i>	115
Barbara Boisits: <i>Austrian Musicology after World War II</i>	123
Jiří Sehnal: <i>Das Tschechische in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: früher und heute</i>	137
Zijo Kučukalić: <i>Značaj fenomenološke interpretacije muzičkog djela u savremenoj muzikologiji</i>	151
Niall O'Loughlin: <i>Slovene Music in a European Context: The International Activities of Dragotin Cvetko</i>	159
Borut Loparnik: <i>Južnoslovanska ideja v delu Dragotina Cvetka</i>	169
Manica Špendal: <i>Nekaj pogledov Dragotina Cvetka na slovensko glasbo in muzikologijo</i>	175
Tomaž Faganel: <i>Dragotin Cvetko – univerzitetni učitelj</i>	183
Jernej Weiss: <i>»Slovenska glasbena zgodovina« ali »Glasbena zgodovina na Slovenskem«? Razmislek o prispevku čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem</i>	191
Aleš Nagode: <i>Prolegomena za zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem</i>	199
Jurij Snoj: <i>Časovna os in prostorske mreže v zgodovini glasbe na Slovenskem</i>	209

IN MEMORIAM

Marija Bergamo: <i>Ob odkritju doprsnega kipa prof. Cvetka na Filozofski fakulteti</i>	221
Koraljka Kos: <i>Dragotin Cvetko – dragocjene krhotine sjećanja</i>	223
Dimitrije Stefanović: <i>Doprinos akademika Dragotina Cvetka srpskoj muzikologiji</i>	225
Stane Granda: <i>Hvala, gospod akademik!</i>	229

Kronološki seznam doktorskih in magistrskih del, nastalih pod mentorstvom Dragotina Cvetka / <i>The List of Master and Doctoral Theses Completed under the Tutorship of Dragotin Cvetko</i>	233
Kronologija prireditev v septembru leta 2011 ob stoti obletnici rojstva Dragotina Cvetka / <i>Chronological List of Events Organised on the Hundredth Anniversary of Dragotin Cvetko's Birth in September 2011</i>	235

Predgovor

Septembra 2011 je minilo sto let od rojstva akademika Dragotina Cvetka, utemeljitelja slovenske muzikologije, in malo nad pol stoletja, odkar je izšel še zadnji, tretji zvezek njegovega temeljnega dela in prvega znanstvenega vseobsegajočega pregleda zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem. S tem so bili postavljeni temelji nacionalnega glasbenega zgodovinopisja, ki se je nato postopno razvilo v sodobno in evropsko primerljivo 'slovensko muzikologijo', kot jo poznamo danes. Akademik in profesor, dr. Dragotin Cvetko je v stroko uvedel vrsto pozneje vodilnih slovenskih muzikologov in tudi njihovih kolegov po vsej bivši Jugoslaviji. Pečat njegovega neutrudnega dela in prizadevanj je ostal neizbrisen, o čemur priča tudi ta spominski zbornik, katerega osrednji avtorji so njegovi doktorandi. Medtem ko se starejša generacija klanja spominu in delu svojega voditelja in vzornika, pa mlajša generacija razmišlja tako o preteklih dosežkih kot tudi izzivih za naprej. Vse skupaj pa nas – kot je seveda tudi edino prav – vodi naprej v prihodnost.

Pričujoči zbornik je torej neposredni sad znanstvenega srečanja z naslovom *Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja*, ki ga je kot svoj prispevek k vrsti dogodkov, ki so obeležili obletnico rojstva Dragotina Cvetka, pridedil Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU skupaj s Slovensko akademijo znanosti in umetnosti ter v sodelovanju z Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Slovensko matico, ustanovama, s katerima je bil Dragotin Cvetko kar najtesneje povezan. Navezujoč se na življenje in delo akademika Dragotina Cvetka, je bilo srečanje posvečeno predvsem razmišljanju o tistih muzikoloških smereh in šolah druge polovice 20. stoletja, ki so se posvečale znanstvenemu raziskovanju lastnih glasbenih kultur.

Srečanje v septembru 2011 je vključevalo štiri medsebojno povezane vsebinske sklope, in sicer: *Življenje in delo Dragotina Cvetka, Preobrazbe nacionalnih glasbenih historiografij, Vprašanja evropske glasbene historiografije in Muzikologija: od nacionalnega proti globalnemu*. Srečanje je zaokrožila diskusijska okrogla miza v prostorih Slovenske matice z naslovom *Kaj nam je zapustil Dragotin Cvetko?* Sosledje prispevkov v pričujoči publikaciji v največji meri sledi zasnovi srečanja, dodana pa so nekatera besedila, ki so bila prebrana na otvoritvenih slavnih ali pa se obračajo neposredno na slavljence in so bila posredovana uredništvu naknadno. Tako se namesto z vsebinskim uvodom knjiga začne z tehtnimi in pristrčnimi besedami akademika prof. dr. Kajetana Gantarja, Cvetkovega prijatelja in univerzitetnega kolega, ki so pospremile prvo prireditve lanskega septembra, odkritje doprsnega kipa Dragotina Cvetka pred njegovo rojstno hišo v Vučji vasi. Druga besedila častnih govornikov, osebnih prijateljev in tesnih sodelavcev so združena na koncu razprav pod skupnim podnaslovom *In memoriam*. Cvetkovo širino in obseg njegovega mednarodnega delovanja dokazuje tudi nacionalna raznolikost avtorjev, poleg slovenskih še hrvaški, srbski, bosanski, italijanski, avstrijski, češki in angleški. Naj na tem mestu omenim, da se je kljub težki bolezni Cvetku z besedilom poklonil italijanski kolega prof. dr. Pierluigi Petrobelli, ki pa je še pred končano redakcijo umrl in žal ni dočakal izida te knjige.

Ker je knjiga namenjena tudi spominu na vse prireditve, sta prav na koncu dodana še seznam vseh, v septembru 2011 Cvetku posvečenih prireditev, in seznam vseh njegovih uspešnih magistrskih in doktorskih varovancev.

Uspešno je bilo mogoče izvesti znanstveno srečanje seveda le s skupnimi močmi in v sodelovanju, zato se na tem mestu še posebno zahvaljujem vsem sodelavcem Muzikološkega inštituta, še posebej dr. Jurij Snoju in prof. dr. Andreju Rijavcu, s katerim smo kar nekaj časa preživel v razpravah o vsebini našega srečanja. Brez podpore kolegov in kolegic z Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete ljubljanske univerze prav tako ne bi šlo. In ne nazadnje so tu še vsi referenti in avtorji, ki so s svojimi prispevki tako srečanje kot tudi to knjigo napolnili z vsebino. V zvezi s publikacijo se še posebej zahvaljujem sourednici dr. Maruši Zupančič, ki je opravila prvo fazo tehnične redakcije vseh osrednjih besedil tega zbornika in prof. O'Loughlinu za pregled angleških besedil. Za potrebno finančno podporo za izvedbo srečanja smo hvaležni Javni agenciji za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije, Slovenski akademiji znanosti in umetnosti in Znanstvenoraziskovalnemu centru SAZU, za izid knjige pa Slovenski akademiji znanosti in umetnosti.

Metoda Kokole
V Ljubljani, maja 2012

Foreword

In September 2011 a hundred years have elapsed since the birth of the founder of modern Slovenian musicology, Dragotin Cvetko, Professor of musicology and member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. His anniversary nearly coincided with another important date for Slovenian musicology, fifty years since the publication of the third and last volume of Cvetko's fundamental study, the first comprehensive scientific overview of the history of music on the territory of today's Slovenia. With this book Dragotin Cvetko paved the way for further research into national music historiography that in the following decades evolved into modern and internationally recognised "Slovenian musicology". Dr Dragotin Cvetko was the tutor of a number of leading Slovenian musicologists as well as their colleagues throughout former Yugoslavia. The imprint of his devoted work and endeavours in Slovenian musicology is indelible, one of the proofs being also the present memorial volume the authors of which are mostly his former doctoral students. The older generation is mostly paying their respects to their leader's achievements while their younger colleagues reflect upon past achievements in the light of future challenges.

This book is thus a direct result of the international musicological conference titled *National Music Histories. Metamorphoses in the Second Half of the Twentieth Century* that took place in Ljubljana between 18 and 21 September. It was organised by the Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, together with the Department of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, and *Slovenska matica*, two institutions most closely linked to the scientific and pedagogical activities of Dragotin Cvetko. The conference was the central event of a number of memorial occasions in September 2011. The meeting was dedicated to the life and work of Dragotin Cvetko, giving way to reflection on those musi-

cological trends and “schools” of the later half of the twentieth century that focused on scientific research of national music cultures.

The September meeting was conceived in four linked and intertwining subject sections: *Dragotin Cvetko – life and work*; *Metamorphoses of national music historiographies*; *European music historiographies – selected chapters*; and *Musicology – from national towards global*. The discussions concluded with a round-table in the hall of *Slovenska matica* on the question *What is the legacy of Dragotin Cvetko?* The conception of this book and the order of contributions follow closely the programme of the meeting. A number of shorter contributions were, however, added later, among them some inaugural speeches and other laudatory offerings. That is why instead of an editorial introduction the book begins with the words of the Academician, Professor Kajetan Gantar, Dragotin Cvetko’s close friend and university colleague, who spoke at the unveiling of the bust in front of Cvetko’s birth house in Vučja vas. Other laudatory texts were added at the close of the book under the title *In memoriam*. Cvetko’s open character and the range of his influence is attested also by the variety of nationalities of contributors who – apart from Slovenia – came from Croatia, Serbia, Bosnia, Italy, Austria and England. We are especially grateful to the late Professor Pierluigi Petrobelli, who even though already seriously ill had sent us his contribution on Cvetko’s international activities. Professor Petrobelli died this March and will unfortunately never see this book.

As this publication is partly intended to document all activities dedicated to Dragotin Cvetko in September 2011 the editors have added a list of all events and in addition to this also a list of all Cvetko’s MA and PhD students.

The success of the above mentioned scientific conference was of course due to collective work and fruitful collaboration of many Slovenian musicologists. In the function of the main organiser and editor of this book, I wish, however, to express my special gratitude to some of them, first to my colleagues at the Institute of Musicology, especially Dr Jurij Snoj. I am also especially indebted to Professor Andrej Rijavec with whom we spent many hours carefully conceiving the programme of the meeting. Invaluable was also the collaboration and support of the colleagues from the Department of Musicology, Faculty of Arts. And last but not least we owe the heart of this book, the texts, to various authors, to all of whom I am extremely grateful for their collaboration. In connection with this volume I would like to thank also Dr Maruša Zupančič who diligently worked on the first stage of the editorial procedure, and to Prof O’Loughlin for kindly correcting texts in English. For financial support we are indebted to the Slovenian Research Agency, Slovenian Academy of Sciences and Arts, and the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Metoda Kokole
Ljubljana, May 2012

*Govor ob odkritju doprsnega kipa akademika
univ. prof. dr. Dragotina Cvetka ob stoletnici rojstva v Vučji vasi*

Povabljen sem bil, da vam v imenu Slovenske akademije znanosti in umetnosti in Slovenske matice spregovorim ob odkritju kipa akademika in profesorja dr. Dragotina Cvetka, vašega rojaka, ki je bil član in sodelavec teh naših uglednih kulturnih in znanstvenih ustanov in se je pred sto leti rodil v tej šolski stavbi.

Vabilu sem se z veseljem odzval, ne samo zato, ker vem, kako velikansko delo je v najtežjih pogojih opravljal vaš rojak, ko je polagal znanstvene temelje slovenski muzikologiji in ji zagotavljal mesto v mednarodnem svetu. Še z večjim veseljem sem se vabilu odzval zato, ker sem profesorja Cvetka osebno poznal in več desetletij z njim sodeloval pri njegovih objavah.

Čeprav je bil dve desetletji starejši, so se najine poti večkrat presenetljivo križale. Ko sem se po poroki pred petdesetimi leti v Ljubljani preselil v bližino Nazorjeve ulice, kjer je prof. Cvetko takrat stanoval, sva si postala skoraj soseda. Takrat je snoval dve odmevni knjigi, eno z naslovom *Academia Philharmonicorum Labacensis* in drugo o našem slavnem glasbeniku Jakobu Gallusu; obe sta veliko gradiva črpali iz latinskih virov – in če je bilo treba razvozlati kak jezikovni problem, sem bil v dobrih petih minutah pri njem. Oba sva istega leta 1962, skoraj hkrati, prišla na Filozofsko fakulteto: on kot že ugleden redni profesor na novo ustanovljeno katedro za muzikologijo, jaz kot asistent za latinščino. Tam sva bila več mesecev najbližja soseda, njegov kabinet je bil tik ob našem seminarju; in še vrsto let smo si muzikologi in klasiki sporazumno delili majhno predavalnico. Oboji smo imeli na fakulteti najmanj študentov, zato smo bili pri delitvi sredstev vedno na repu fakultete, zato smo morali včasih tudi poslušati očitke o elitizmu, ki je bil takrat preganjan kot najhujše zlo. Prof. Cvetko je bil eden redkih, ki je imel pogum, da je elitizem branil in zagovarjal: »[...] Elitizem bi po slovensko pomenil

nekaj vrhunskega in brez vrhunske znanosti, brez vrhunske umetnosti ne bomo nikoli pomenili tega, kar pomenijo drugi evropski in tudi izvenevropski narodi. Elitizem že desetletja odločno zagovarjam in mislim, da je potreben.«

Še bolj sem se s prof. Cvetkom zblížal leta 1965, ko mi je pisal eno najbolj doživetih med vsemi sožalnimi pismi, kar sem jih takrat prejel ob smrti mojega očeta, ki ga on niti ni poznal. Ni bilo formalno sožalje, ampak pismo, napisano z osebno noto, kako se vživlja v mojo izgubo in se ob tem spominja, kako je tudi sam zgodaj izgubil mamo in kmalu za njo še očeta, ki je bil po poklicu učitelj in ki mu je bil svetilnik pri njegovem delu. Spomin na očeta-učitelja, ki je dve desetletji deloval v vaši vasi in ki je tu že pred sto leti ustanovil prvo bralno društvo, ga je navdihoval tudi na poznejši življenjski poti. Zato se je odločil, da bo očetu na ljubo poleg glasbe, ki ga je že v zgodnjem otroštvu očarala, študiral tudi pedagogiko. In zato je tudi za doktorat napisal disertacijo o problemih glasbene vzgoje: v njej se je lotil tematike, ki sta jo načela že grška filozofa Platon in Aristotel in ki se ji tudi on nikoli ni izneveril, saj si ni mogel predstavljati dobre vzgoje brez glasbe, in ne lepe glasbe brez katarze, brez etičnega očiščenja in vzgojnega poslanstva.

Jaz sicer nisem bil Cvetkov učenec, sem pa z njim sodeloval v različnih komisijah na Filozofski fakulteti in ob tem živo občutil, kako je ves izgoreval v pedagoškem poslanstvu in vzgojil vrsto vrhunskih muzikologov. Mnogi od njih ste danes tukaj navzoči, in vem, kako se radi ponašate, da ste učenci Cvetkove šole in nadaljujete njegovo delo. Vesel sem, da boste prihodnji teden priredili simpozij, v katerem boste lik in delo velikega učitelja vsestransko osvetlili s širših znanstvenih vidikov, kamor moj pogled laika ne seže.

Eno pa si tudi kot laik upam trditi, namreč, da je bil prof. Cvetko daleč najboljši dekan, kar jih je Filozofska fakulteta v tistih časih imela. In treba je vedeti, da je bil dekan v časih, ki so bila vse prej kot idilični (1970–1972). Študentje so ravno takrat organizirali demonstracije in zasedli fakulteto, kar se v socializmu še ni zgodilo. Cvetko je kot dekan s svojo modrostjo, taktom in avtoriteto preprečil vdor miličnikov v fakulteto in pomiril duhove, tako da so tuji časopisi objavili članek »Sivolasi dekan drži s študenti«.

Tudi sicer je vedno pogumno branil univerzitetno avtonomijo pred političnimi pritiski. Spominjam se, kako mi je nekoč pripovedoval o dekanskem sestanku, ki ga je sklical takratni rektor. Na sestanku se je največ oglašal nekdo, ki ga Cvetko ni poznal, zato ga je nazadnje vprašal: »Oprostite, kolega, v imenu katere fakultete pa vi pravzaprav govorite?« Odgovoril mu je, da je na sestanku navzoč kot sekretar Univerzitetnega komiteja Zveze komunistov Slovenije. Nakar je Cvetko rekel: »Meni pa je bilo rečeno, da sem vabljen na dekanski sestanek. Potem pa tukaj nimam kaj iskati.« In je vstal in zapustil sestanek.

Takšen je bil vaš rojak Cvetko po značaju: pogumen, dosleden in skromen, ob tem

pa je imel na sebi nekaj prirojeno gosposkega. Čeprav je imel za sabo dve leti partizanskih izkušenj, nas nikoli ni nagovarjal s »tovariši«, in tudi sam si nisem mogel zamisliti, da bi ga kdaj ogovoril drugače kot »gospod profesor« ali »gospod dekan«. V svoji znanstveni doslednosti je bil nepopustljiv. Če je v kom slutil izvirno znanstveno misel ali umetniško potenco, ga nič ni premaknilo, da ga ne bi povabil k sodelovanju. Tako je npr. sredi najhujših svinčenih let na Glasbeno akademijo povabil ljubljanskega stolnega kanonika skladatelja Franca Kimovca, da je študentom spregovoril o gregorijanskem koralu, čeprav se je moral zaradi tega zagovarjati pred ministrom. In kljub pritiskom je dosegel, da je skladatelj Vilko Ukmar, ki je bil politično *persona non grata*, lahko sedemnajst let predaval na Muzikološkem oddelku.

Iz Cvetkove krhke telesne konstitucije je žarela nezlomljiva moč in neizčrpna delovna energija. Čeprav je izhajal iz majhne prleške vasi, je prerasel okvire provincialnosti in postal svetovljan v žlahtnem pomenu besede, ob tem pa svojih prleških korenin nikoli ni zatajil. Na družabnih srečanjih in na znanstvenih simpozijih je najrajši sedel v družbi s svojimi prleškimi rojaki, ki pri takratni oblasti niso bili lepo zapisani – s Kocbekom, Slodnjakom, Trofenikom. Z njimi je delal načrte, kako preseči provincialno utesnjenost in svetu pokazati, da naša kultura ni nekaj obrobnega, ampak nekaj, kar gre v korak z evropskimi tokovi, nekaj, kar se lahko meri s svetovnimi merili.

Vse Cvetkovo delo je bilo usmerjeno v en cilj: podobno kot likovno umetnost vrednoti umetnostna zgodovina, podobno naj se tudi ob glasbi uveljavi muzikologija kot nacionalna znanost. Za dosego tega cilja pa mora stroka imeti inštitutsko zaledje in znanstveno periodiko in se ne sme zapirati v geto, ampak mora navezovati stike s sorodnimi ustanovami po svetu.

Kljub odporom, ki so včasih prihajali tudi od tam, kjer tega ni pričakoval, je z vztrajnimi naporji vse to izpeljal in zastavljene cilje dosegel. Kmalu po ustanovitvi oddelka je začel izdajati *Muzikološki zbornik*. In že čez nekaj let je v Ljubljani organiziral velik Mednarodni muzikološki kongres s 500 udeleženci z vsega sveta, in to kljub komaj prikritemu nelagodju takratne oblasti (tako je npr. predsednik države Tito odklonil, da bi prevzel pokroviteljstvo nad kongresom). Kongres je presegel vsa pričakovanja in Cvetko je že naslednje leto prejel vabilo, da pride kot gostujoči profesor predavat na Svobodno univerzo v Berlinu. Sledila so vabila na simpozije in srečanja po vsem svetu: v mnoge evropske države, v ZDA in Sovjetsko zvezo, v Teheran, Tokio itd.

Po kongresu je vse napore usmerjal v ustanavljanje Muzikološkega inštituta v okviru Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, kar mu je leta 1980 končno uspelo. Tu je začel izdajati serijo *Monumenta artis musicae Sloveniae*, v kateri je doslej izšlo blizu 60 zvezkov znanstvenokritičnih izdaj, ki odkrivajo bogato in večkrat žal prezrto glasbeno dediščino na naših tleh. Cvetko se je bolj kot drugi zavedal, da je tudi v humanističnih vedah, med katere sodi muzikologija,

uspešen napredek mogoč samo v organiziranem timskem delu. Zato je kljub svojemu krhkemu zdravju toliko energij posvečal organizacijskim naporom.

Ob vseh teh organizacijskih naporih pa je ostal ves čas tudi v svoji osebni znanstveni dejavnosti neverjetno ploden in ustvarjalen. Število njegovih objav gre v stotine, z njimi je javnost presenečal do visoke starosti, tako da to meji že na pravi biološki čudež. V njih je rad obravnaval starejša obdobja naše glasbe, objavil pa je tudi vrsto del o poznejših in novejših glasbenikih – o Davorinu Jenku, o Ristu Savinu in zlasti o Slavku Ostercu, ki se ga je osebno spominjal iz otroških let, saj se je iz rodnega Veržeja večkrat zaustavil na družinskem obisku v tukajšnji njihovi domačiji. Vrhunec njegove ustvarjalnosti predstavlja *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* v treh knjigah, ki ji je sledila še *Zgodovina glasbe južnih Slovanov* (1975), za njo pa celovit pregled naše glasbene ustvarjalnosti, osvetljen s širših evropskih vidikov, v delu z naslovom *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (1991).

Za svoje delo je prejel številne nagrade in priznanja, ne le doma, ampak tudi v tujini, naj omenim samo Prešernovo nagrado, nagrado AVNOJa v nekdanji Jugoslaviji, Herderjevo nagrado na Dunaju, Smetanovo medaljo na Češkem. Leta 1967 je bil izvoljen za člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti, v naslednjih letih pa za dopisnega člana Srbske in Hrvaške akademije znanosti in umetnosti. Ob osemdesetletnici (1991) mu je Univerza v Ljubljani podelila častni doktorat. Že pred tem mu je častni doktorat podelila najstarejša italijanska univerza v Bologni in Univerza v Arizoni (v ZDA).

Prepričan pa sem, da mu kot zavednemu Slovencu in gorečemu domoljubu v njegovi skromnosti več kot vse te nagrade in odlikovanja pomeni posmrtno priznanje, ki mu ga danes z odkritjem spominskega kipa daje njegova rodna vas, spoštovanje in priznanje, ki mu ga s tem izkazujete vsi vi, preljubi njegovi rojaki.

Kajetan Gantar

(redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti)

Vučja vas, 18. septembra 2011.

*Opening Address at the Unveiling of the Bust
of Academician, Professor Dragotin Cvetko on the Hundredth
Anniversary of his Birth at Vučja vas*

I received an invitation from the Slovenian Academy of Sciences and Arts and the Slovenian literary society *Slovenska matica* to say a few words at the unveiling of the statue of the Academician, Professor Dragotin Cvetko, your fellow villager, who was born one hundred years ago in this school building and who later became a member and associate of the said distinguished cultural and scientific institutions.

I accepted the invitation with pleasure because I realise what an enormous task your fellow villager had accomplished by setting the scientific foundations of Slovenian musicology in the most trying circumstances and affording it a place in the international world. However, I accepted the invitation with even greater pleasure as I knew Professor Cvetko personally and worked with him for decades on his publications.

Although we were twenty years apart, our paths surprisingly crossed on various occasions. When fifty years ago I moved after my wedding close to the Nazorjeva Street in Ljubljana, where Professor Cvetko then resided, we became almost neighbours. At that time he was compiling two books that raised much interest, one on *Academia Philharmonicorum Labacensis*, another on the famous Slovenian musician, Jacobus Handl - Gallus. Both works largely drew on Latin sources, and if he had ever needed assistance in solving a linguistic conundrum, I would have been at his door in five minutes. Then, in 1962, we almost simultaneously began working at the Faculty of Arts: Cvetko already as a distinguished Full Professor at the Chair of Musicology and I as an Assistant Professor of Latin. There we were next-door neighbours for several months, with his office standing adjacent to our small seminar classroom, which was, moreover, shared between the musicologists and the classicists for a number of years. As both departments had the smallest number of students and funding at the faculty, we were sometimes reproached for elitism, which was in those days abhorred as the ulti-

mate evil. Professor Cvetko was one of the rare individuals who mustered the courage to defend and advocate elitism, saying: “[...] In Slovene elitism should mean something exceptional, for without exceptional science and without exceptional art, we will never stand for what other European, as well as non-European nations stand for. I have been advocating elitism for decades and I find it necessary.”

Our relationship grew even closer in 1965, when he sent me one of the most heartfelt letters of condolence I had received on the death of my father, whom Professor Cvetko never knew. It was not a formal expression of condolence but a letter with a personal note in which he empathised with my loss while remembering the early loss of his mother and later of his father, who was a teacher and Cvetko’s lighthouse on his own professional path. The memory of father-teacher, who worked in this village for two decades and founded here the first reading society, continued to be the source of Cvetko’s inspiration later on in life. Hence, it is also for the sake of his father that he decided to combine his studies in music, which had enchanted him in his early childhood, with pedagogy. His doctoral dissertation thus dealt with problems of music education: therein Cvetko investigated the issue that was first raised by the Greek philosophers Plato and Aristotle and that he himself never failed, as he could not imagine music education without music, neither was he able to conceive of beautiful music without catharsis, ethical purification and educational mission.

Though I was never Cvetko’s student, I sat with him in various commissions at the Faculty of Arts and felt the ardour and devotion with which he pursued his pedagogical mission to raise a series of exceptional musicologists. Many of them are present here today, and I know how much pride you take in the fact that you were all students of Cvetko’s school and now carry on his mission. I am looking forward to the upcoming symposium next week at which you are going to shed light on the personality and work of the great teacher from broader scientific perspectives that are beyond my unprofessional view.

What I do dare say as a non-professional is that Professor Cvetko was by far the best dean the Faculty of Arts had to offer in times that were, as we should remember, anything but idyllic (1970–1972). It was precisely in those days that students organised demonstrations and occupied the faculty, which was something unprecedented in socialism. As dean, Cvetko used his wisdom, tact and authority to prevent the militia from entering the faculty and calm the waters, while foreign newspapers published an article “Silver-haired dean stands by students”.

However, Cvetko bravely defended the university’s autonomy against political pressures throughout his career. I remember him telling me about a meeting of deans that was convened by the then rector. At the meeting there was a man who would hardly allow anyone a word in edgewise and whom Cvetko never saw before, so he finally asked: “Excuse me, Sir, but on behalf of which faculty are you speaking?” The man told him that he attended the meeting as the Secretary of the University Committee of the

League of Communists of Slovenia. To which Cvetko replied: “I was told I was invited to attend the meeting of Deans. In that case I have no business being here.” And he stood up and left the meeting.

Such was your fellow villager’s character: brave, consistent and modest with a certain naturally noble air about him. Regardless of having two years of partisan experience, he never addressed us as *comrades* and I cannot remember having ever considered addressing him in any other way than “Mister Professor” (as in German *Herr Professor*) or “Mister Dean”. He was adamant in maintaining scientific consistency. If he ever recognised a seed of scientific originality or artistic potency in someone, nothing would stop him from asking them to join efforts. So, in the most leaden times, he invited the Ljubljana Cathedral Canon, composer Franc Kimovec, to appear at the Musical Academy and acquaint the students with Gregorian Chant, even though he had to defend himself before the minister for inviting the Canon. Moreover, despite the pressures he was facing, he enabled the composer Vilko Ukmar, a political *persona non grata*, to give lectures for seventeen years at the Department of Musicology.

Cvetko’s fragile physique radiated with an unbreakable power and inexhaustible energy. Although he came from a small village in Prlekija, he rose above the boundaries of provinciality and became a cosmopolitan in the noblest sense of the word, while not once denying his Prlek roots. At social gatherings and scientific symposia he preferred to sit in the company of his fellowmen from Prlekija – Edvard Kocbek, Anton Slodnjak, Rudolf Trofenik – who were not in the best of books with the authorities. Together they planned to overcome the provincial reticence and demonstrate to the world that Slovenian culture was not something marginal but in step with the European currents and hence on a par with world standards.

Cvetko’s entire work was aimed at one single objective: just as fine arts were appraised by art history, so too music required musicology as a national scientific discipline. To attain this objective, the profession necessitated institute-based support and scientific periodicals, and should not ghettoise itself but establish contacts with similar institutions around the world.

Despite resistance that sometimes came from the most unexpected sources, Cvetko persistently pursued and finally met these objectives. The *Musicological Annual* appeared soon after the department was established. And a few years later, he organised a major International Musicological Congress in Ljubljana with five hundred participants from all over the world, in spite of the barely concealed discomfort of the then authorities (State President Tito, for example, refused to assume sponsorship over the congress). The event surpassed all expectations and already the following year Cvetko received a yearly invitation as a visiting professor at the Free University in Berlin. Then followed invitations to attend symposia and meetings around the world: many European countries, the US, the Soviet Union, Teheran, Tokyo, etc.

After the congress Cvetko put every effort into founding the Institute of Musicology

at the Slovenian Academy of Sciences and Arts, which he finally accomplished in 1980. Here, he began issuing the series *Monumenta artis musicae Sloveniae*, in which nearly 60 volumes of critical music editions have already come out revealing a rich and often regretfully ignored musical heritage of Slovenian geographical area. Cvetko realised, more than anyone else, that humanities and musicology, too, could achieve progress only through organised team work. Therefore, he invested so much energy in organisation, despite his frail health.

Apart from the said organisational efforts, Cvetko remained prolific and creative throughout his personal scientific activity. He produced hundreds of publications and continued to astonish the public until the very old age, which in itself was an achievement verging on a biological miracle. He liked dealing with earlier periods of Slovenian music but also published a series of works on later and modern musicians – Davorin Jenko, Risto Savin and especially Slavko Osterc, Cvetko's personal acquaintance from childhood who would often stop for a family visit on the way from his home town of Veržej. The zenith of Cvetko's creativity is the three-volume book *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (English: *The History of Music on the Slovenian Territory*, 1958–1960), followed by a music history of the South Slavs (published in 1975 in German as *Musikgeschichte der Südslawen*), and a comprehensive overview of Slovenian music creativity highlighted from broader European perspectives in the work titled *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (with a longer English summary: *Slovene Music in its European Setting*, 1991).

Cvetko was presented with numerous awards and recognitions, both at home and abroad. Let me mention only the foremost Slovenian national award for cultural achievements, the Prešeren Award, the highest former Yugoslav AVNOJ Award, the Herder Award in Vienna, and the Smetana Medal in Czechoslovakia. In 1967 he was elected full member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, and in the following years corresponding member of the Serbian and of the Croatian Academies of Sciences and Arts in Belgrade and in Zagreb, respectively. On its eightieth anniversary (1991) the University in Ljubljana granted him an honorary doctorate. Still before that Cvetko received an honorary doctorate from the oldest Italian University in Bologna and the University in Arizona, the US.

But regardless of the above, I am certain that as a nationally-minded Slovene, fervent patriot and modest man, Cvetko would be much more honoured and humbled by today's unveiling of his statue in his home village as well as respect and recognition bestowed upon him by you, his dearest fellow villagers.

Kajetan Gantar

(member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts)

Read at Vučja vas on 18 September 2011.

Translated by Manca Gašperšič.

**Nacionalna glasbena zgodovina.
Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja**

*National Music Histories.
Metamorphoses in the Second Half
of the Twentieth Century*

ANDREJ RIJAVEC

Življenje za stroko: sto let pozneje

Ko se je Dragotin Cvetko leta 1911 rodil v obmurskem delu jezikovno značilne in svojevrstno šegave Prlekije, ki jo je v slovenski glasbi mnogostransko zaznamoval njegov starejši sodobnik, učitelj, vzornik in veržejski rojak Slavko Osterc, je bil Cvetkov rojstni kraj, Vučja vas, na meji dežele Štajerske z ogrsko polovico cesarsko-kraljeve črno-žolte monarhije zaradi razmeroma slabih zvez bolj na robu slovenskega sveta. Leta 1890 so sicer že obstoječo progo Spielfeld-Gornja Radgona mimo slednje podaljšali do Ljutomera, a se je ta, po I. svetovni vojni nastali, slepi železniški rokav šele 1924 povezal s progo Ormož-Murska Sobota, to je že v času, ki so se Cvetkovi sredi dvajsetih let preselili v Maribor, medtem ko je Vučja vas še nadalje ostala zamudno »naokoli«
dostopna. No, danes nas tja, z dejansko neposrednim izhodom, pripelje pomurska avtocesta. Po približno sto letih.

Razdalje so se medtem vsekakor skrajšale oziroma spremenile, a ne samo razdalje: takrat so bile slovenske dežele del velikega cesarstva, ki je segalo od Ukrajine do Bodenskega jezera in od Poljske do Boke Kotorske; preživele so dve svetovni vojni, razna razkosavanja, različne totalitarizme, »izbruhe«
navideznih in bolj ali manj resničnih svobod tja do osamosvojene državnosti. Vse to je kalilo našega slavljenca, ki mu pa je bilo tudi dano sooblikovati in s tem na dolgi rok zaznamovati slovensko kulturo in znanost 20. ter posledično, z ideali in vrednotami, ki jih je zastopal in živel, tudi 21. stoletja: delo, družina, domovina, v praktično troedinem odnosu.

Če v letu njegovega rojstva vržemo pogled na evropsko in slovensko glasbeno sceno ter zavrtimo čas nazaj, nam že nekaj imen in letnic osveži naš zvočni spomin. Leta 1911, še ne petdesetleten, umre Gustav Mahler, Richard Strauss je visoko uveljavljen in jih ima 47, Giacomo Puccini, ki je že ustvaril vse svoje uspešnice, je star 53 let, Claude

Debussy 59, Arnold Schönberg 37, in s svojim krogom že oznanja nove čase, Igor Stravinski jih ima 31 in šele začenja svoj mednarodni vzpon. Na Slovenskem je glasbena romantika sicer še vedno prevladujoča, a je pred vrati tudi moderna Marija Kogojca in Slavka Osterca; Glasbena matica je z vsemi svojimi podružnicami v polnem zagonu, Slovensko filharmonijo med leti 1909–1913 vodi Václav Talich; že deset let, sedaj še z literarno prilogo, izhajajo za slovenski glasbo neprecenljivi *Novi akordi*.¹

V Vučji vasi se je čas seveda vrtel nekoliko bolj počasi in veliko skromneje. Na novi, leta 1907 ustanovljeni osnovni šoli sta prvi učiteljski mesti zasedla zakonca Cvetko, nadučitelj Franc in učiteljica Alojzija Vekoslava,² z že naraslo mlado družino, ki je z leti doživela nadaljnjo širitev: Dragotin je bil predzadni od sedmih oziroma osmih otrok, skoraj desetletje kasneje mu je sledil še brat Ciril.³

V novem okolju je oče Franc osnoval in vodil mešani pevski zbor, Kmetijsko bralno društvo, pripravljal in režiral priložnostne predstave, na šolskem vrtu lastnoročno posadil sto dreves (v poduk mladini), imel čebelnjak, skrbel za trpeče v času I. svetovne vojne, tako da je za lastno družino imel »le malo časa« in je večje, a manj vidno breme vseskozi morala nositi žena in mati Alojzija Vekoslava.⁴ Seveda so na domačo hišo vezani Dragotinovi glasbeni začetki, saj sta bila oba starša večča klavirske igre, oče tudi violine, medtem ko je bila mati dobra pevka. Posebej se mu je v spomin vtisnilo občasno muziciranje nenavadnega tria, v katerem je violino igral nadarjeni Fran Serajnik, violo Slavko Osterc, klavir pa njegov oče.⁵

Slednji spomin sodi seveda že v čas nove države, ki je prinesla prelom z okoljem, v katerem so naši predniki živeli tisočletje, a tudi pričakovanja, ki so se gospodarsko, družbeno in politično v marsičem skalila. Preurejanje Evrope in posledice oktobrske revolucije so bile splošen, nemiren okvir zapletenih razmer doma in po svetu, razmer, ki so sprva upale na pomirjajoči se *decrecendo*, a so vodile v katastrofo nepredvidljivih razsežnosti.⁶

V mariborskem obdobju, ki se je končalo z odlično učiteljsko diplomom,⁷ se je Dragotin zunaj šolskih obveznosti učil francoščino, izpopolnjeval v nemščini, pridobil tehniko strojepisja in stenografije, veliko bral, redno obiskoval uprizoritve oper in operet, orkestralne in vokalne koncerte, ki jih je bilo v mestu ob Dravi kar precej, predvsem pa hodil na glasbeno šolo Glasbene matice, ki mu je nudila strokovno in predvsem sistematično klavirsko izobrazbo, medtem ko ga je v harmonijo in kontrapunkt uvajal strogi Vasilij Mirk.⁸

In nato Ljubljana, takrat že sedež Dravske banovine, s katero smo imeli Slovenci pravzaprav vsaj »upravnoenotno« srečo, saj so se v novi jugoslovanski državni formaciji v primerjavi s preteklostjo navkljub unitarističnim tendencam kulturne, umetnostne, glasbene in tudi znanstvene možnosti in pogoji razširili in stopnjevali:⁹ od nadaljnjega delovanja Glasbene matice in nastanka novih izvrstnih zborov do Orkestralnega društva in restavratskih poizkusov Ljubljanske filharmonije (1935) ter večanja komorne

dejavnosti in revijalnega glasbenega tiska, pri čemer ne gre pozabiti na razraščanje delovanja in vrsto odličnih sezon ljubljanske Opere in njenega orkestra, predvsem pa na ustanovitev glasbenega konservatorija v Ljubljani leta 1919 ter ljubljanskega Radia leta 1928. Kot pravi zgodovinar Stane Granda: Mnogim umetnikom in znanstvenikom humanistične usmerjenosti se imamo zahvaliti, da je »slovenstvo zacvetelo« in da ni podleglo »jugoslovanskim inovacijam« nekaterih slovenskih politikov.¹⁰ Gre torej predvsem za ljudi, ki jih je, sedaj mladi študent, poznejši diplomant glasbenega konservatorija in Filozofske fakultete ljubljanske Univerze, po letu 1932 mogel spoznati, poslušati, se ob njih oplajati in rasti, pri čemer je moral bolj ali manj sam skrbeti za svoje vsakdanje preživetje: z inštrukcijami, pri katerih med varovanci izstopata zlasti Samo Hubad in Ivo Bole, sin direktorja Banke Slavije, ki se je izkazal kot odrešilni mecen ob njegovem odhodu na praški študij; omeniti je tudi klavirske inštrukcije, igranje klavirja pri kino predstavah ter pisanje glasbenih kritik za časopis *Slovenija* in občasno za liberalno usmerjeno *Jutro* in *Mariborski večernik*.

Čeprav je na konservatoriju lahko spoznal »vrh slovenskega glasbeništva« – Mateja Hubada, Julija Betteta, Janka in Toneta Ravnika, Slavka Premrla, Lucijana Marijo Škerjanca, je bil zanj najvažnejši Slavko Osterc, ki je praktično do svoje smrti 1941 polagal upe v Cvetkovo skladateljsko pot, za neuresničitev katere se mu je njegov študent »pozno in le v obrisih«, kot sam pravi, oddolžil z monografijo in obdelavo njegove korespondence.¹¹

Bolj zanimiva pa se zdi druga polovica Cvetkovega vzporednega študija, ki je, dolgoročno gledano, pripeljala do uresničitve njegovega »življenjskega načrta«,¹² čeprav slednji takrat še ni bil niti v embrionalni fazi. Seveda: če bi bilo možno, bi se bil Cvetko najverjetneje odločil za študij stroke, ki ji je posvetil svoje življenje. Tako pa se je moral »zadovoljiti« s študijem psihologije in pedagogike, ki pa ju je s svojo doktorsko disertacijo umestil vsaj na obrobje, prosto po Adlerju, pomožnih muzikoloških ved, a iz njiju črpal spoznanja, ki so bila več kot koristna tudi v globalnih okvirih. Mislim na enega najboljših in samo na videz po vsebini, znanju in pogledih presenetljivih profesorjevih referatov v okviru sekcije »The Psychology of the Listener and of the Musicians« na East West '64 Conference v New Delhiju februarja 1964, in to v zasedbi: Jack Bornoff, Alain Danielou, Mantle Hood, Yehudi Menuhin, Nicholas Nabokov, Hans Heinrich Stuckenschmidt, Yoshio Nomura, Narayana Menon, Ravi Shankar, Tran van Khe in drugi.¹³ A do tja ter takih znanstvenih srečanj in mednarodnih uspehov je bilo takrat še daleč!

Ob predavanjih Izidorja Cankarja in Alme Sodnik, ki jih je neobvezno obiskoval, sta nanj vplivala zlasti Franc Veber, učenec Meinonga in utemeljitelj fenomenološke laične filozofije na Slovenskem, odličen predavatelj in logik, prepričevalno spreten debater, avtor *Estetike* (Ljubljana 1925) ter redni profesor Filozofske fakultete, pri katerem je Cvetko na konservatoriju, kjer je Veber gostoval, opravil tudi izpita iz psiholo-

gije.¹⁴ Z odliko, kakopak. Drugi je bil Karel Ozvald, začetnik uveljavljanja kulturne pedagogike, ki smatra, da vzgoja ni le socialni proces vraščanja v družbo in naravni proces razvoja gojenčevih dispozicij, ampak je znanost o kultiviranju človeka. Prof. Ozvald je bil Cvetku gotovo tudi tehten vzor, saj svojega predmeta ni samo razglašal, ampak tudi živel.¹⁵ Pričujoče pisanje ne dopušča poglobitve v disertacijo, ki jo je po rigorozu junija 1936 uspešno branil marca 1938 pod naslovom *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja*.¹⁶ Kljub temu pa ni moč mimo nekaterih formulacij, ki kažejo na doktorandovo duhovno orientacijo, na ljubezen do glasbe, znanosti in lastnega naroda. Tako si na enem mestu sposodi samega Shakespearja in njegovega Lorenza, ki v zadnjem dejanju *Beneškega trgovca* Shylockovi hčeri Jessici takole pravi o glasbi:

Človek, ki nima v sebi muzike,
ki ga ne gane sladkih zvokov sklad,
je zrel za izdajo, za razboj in hlimbo,
vzgibi duha so temni mu kot noč,
in čustva so mu mračna kakor Ereb.
Nanj se zanesti ni.¹⁷

Naj kot *partes pro toto* pridodam še nekaj značilnih citatov: »Preoblikovalnih dob ne ustvarja večina, marveč poedinci, ki so zavoljo svoje zelo stopnjevane duševne zmožljivosti sposobni za ustvarjanje novih vrednot«; ali navdušeno optimistično misel: »Zgodovina ne dovoljuje zastojev [...]«;¹⁸ in iz pripiska ob koncu razpravljanja: »kdor more umetniško čutiti in znanstveno misliti« [...] naj bo ideal in gonilna sila v »uresničenju vrhovnega smotra občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja vsakega, tudi našega naroda!« To pa ni daleč od prepričanja, da si mora vsak narod sam pripisati svojo (glasbeno) zgodovino, če se hoče tudi na tem področju vzporediti z narodi z bogatejšo kulturno tradicijo in si izbojevati mesto, ki mu gre.¹⁹ Korak bliže k temu spoznanju je prineslo šolanje in izpopolnjevanje v Pragi.

Čprav bi bil Dunaj zavoljo znanja nemščine in bližine bolj priročen, je prevladalo spoznanje, da je v tistem trenutku praška kompozicijska šola boljša od dunajske. Tam je konec koncev bil študiral Slavko Osterc in se je zanjo odločala oz. že odločila vrsta slovenskih glasbenikov: Šivic, Lipovšek, Žebre, Šturm. Nov slovanski jezik pa jezikovno nadarjenemu prišleku ni predstavljal resne ovire. Ob Jaroslavu Křički (kompozicija), Václavu Štěpánu (estetika) in Aloisu Hábi (četrttónska kompozicija) na Mojstrski šoli se je tudi v Pragi v akademskem letu 1937/38 nadaljevala dvotirnost interesov, a tudi vse močnejše v smeri znanosti o glasbi, ko je na Filozofski fakulteti Karlove univerze poslušal predavanja Josepha Hutterja (starejša glasbena zgodovina) in Zdeněka Nejedlýja (novejša obdobja zgodovine glasbe). Kot dopisnik *Jutra* si je Cvetko pridobil tudi vstop v International Press Club, kar mu je omogočalo ne samo obiske kulturnih institucij, muzejev in glasbenih prireditelj, ampak in predvsem nove in pomembne stike. Zdi

se, da je bil vedno ob »pravem času« na »pravem mestu«, da je znal srečati »prave ljudi« in ob »pravem trenutku« izreči »prave besede«. To seveda ne bi bilo možno brez njegovega rastočega znanja in razgledanosti, njegovih multilingvalnih zmožnosti in šarma, tako da je že takrat mojstril dar mreženja, kar naj bi bil novodoben izraz za ameriško angleški »networking«, ki mu je še kako prav prišel zlasti v drugi polovici njegove strokovne kariere.

A tudi tokrat se je to obrestovalo, ko je mogel kulturno in glasbeno uživati in je »tako rekoč čutil, kako se« mu »polni duhovni svet«.20 In ne samo duhovni: prepotoval je češkoslovaško republiko do njenega vzhodnega konca, na samem viru spremljal sudetsko vprašanje, v Dresdnu si ogledal Hitlerjevo bogoskrunsko demagogijo in masovno psihozo, po anšlusu na Dunaju videl poniževanje judovskih prebivalcev ter doživel nacistično vkorakanje v Prago marca 1939. Isto jesen mu je umrl nekoč prestrogi in sedaj blagi oče, tako da so ob izgubi brata Radovana in njegove ljubljene matere dve leti prej ugašale luči ne samo v Evropi, ampak tudi v njegovi lastni družini. Takrat še nerojeni slovenski pesnik Tone Kuntner bi bil vzkliknil: »Vsi smo eden drugemu luč. In če le ena od njih ugasne, ugasne cele družine luč!«

Bi pa na tem mestu omenil izraz, ki se je, kot kaže, dokončno izoblikoval v Cvetkovem praškem obdobju. Gre za »trditev, da je vse relativno«, ki jo je s pridom uporabljal tudi kot profesor in kot znanstvenik, kar mi prikličje v spomin, kako elegantno se je nekoč izmazal, ko je na mnenje, da lahko relativiziranje vodi v absurd, saj se je na koncu razpravljanja le treba odločiti in stati za svojim stališčem, odgovoril: »V tem primeru relativizirajte relativno!«

Ker je že okrnjena in nato okupirana Češka neposredno vplivala na njegove načrte zaposlitve in morebitne ustalitve v tujini, je to moral od leta 1938 dalje reševati v domačih okvirih; najprej na srednji stopnji konservatorija in od 1939 dalje Glasbene akademije, in sicer samo honorarno in šele z letom 1941 v svojstvu pogodbenega docenta za teoretske in znanstvene predmete.21 To pa je do vojne pomenilo iskanje dodatnih preživetvenih zaslužkov v publicistiki, na gostovanjih (predava med drugim na Kolarčevi univerzi v Beogradu), na radiu (dvakrat tudi v Sofiji), tako da bi mogli te in take »balkanske naveze« imeti za idejne zametke odmevnega dela *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, ki ga je uresničil šele štirideset let pozneje ...

Medtem pa se je v Evropi že razdivjala II. svetovna vojna. Ta vojna leta, ko je bil najprej sodelavec OF v okupirani Ljubljani in od jeseni 1943, po nekajmesečnih partizanskih hajkah, član Znanstvenega inštituta, se berejo kot kriminalka, v kateri so »vsi enaki, nekateri pa bolj enaki« in ki jih v svojih spominih Cvetko povzema, kot sledi: »V tem času sem videl in doživel mnogo hudega in dobrega. Mnoge smrti so šle mimo mene, številni, nekoč prijazni človeški liki so postali s krvjo zaznamovane maske [...] Osebo me je [...] kalila nacionalna zavest. Seveda pa tak, kot sem bil prej, nisem več bil. Bistveno se nisem spremenil, postal pa sem trši v presojanju [...] Razen tega me

je nenehno nadlegoval problem moje prihodnosti in povojnega oblikovanja svetovne misli.«²²

Slednja pa je po letu 1945 bila pri nas poenoteno enosmerna in je vsaj sprva sledila svojim boljševiškim izhodiščem iz tujine uvožene revolucije, ki naj bi tudi na sončno stran Alp zanesla raj na zemlji: od petletk, mimo informbiroja, dachavskih in drugih procesov, do, za notranje in zunanje zamegljevanje, tudi od srede petdesetih let dalje, priročnega »samoupravljanja«, ki se je v smislu »dinamike socialističnega razvoja«, pardon, slepila, nenehno izmišljalo »nove rešitve« in nove pakete »dospelejšega« izrazoslovja, pod katerim se je skrivala stara, nespremenjena ideološka drža, ki je v glavah, besedah in dejanjih nekaterih še danes žal prisotna. Vse to in še marsikaj – tja do »skupnih jeder«, »memoranduma« in še česa – je Dragotin Cvetko, ki povrh nikoli »povprečnež ni želel biti«,²³ moral doživeti in preživeti pri uresničevanju svojih življenjskih ciljev.

Na kulturnem področju vse sicer ni bilo vedno in povsod enako zabetonirano. Glasba se je zavoljo svoje »nepovednosti« lažje izmikala sicer poraznim posledicam družbene stvarnosti, ali, kot se profesorja spominja Rok Klopčič: »Predvsem je bil zelo inteligenčen in visoko izobražen, kar je bilo v tistih časih še posebno dragoceno [...], saj je lahko s svojim partizanskim pedigrejem mnogokrat zavrl tiste ljudsko-prosvetne grupacije, ki so delo s širokimi ljudskimi množicami izrabljale za uveljavljanje svojih na moč ozkih interesov.«²⁴ In vendar ga je na večdnevem srečanju jugoslovanskih glasbenih akademij na Bledu poleti 1949, na katerem so z ideološkim zastraševanjem med drugim skušali torpedirati Cvetkovo stališče, da je glasbena estetika »od antičnih mislecev naprej znanstvena disciplina«, ki »vsled tega ne prenese nobenega dnevno-političnega spreminjanja«, podprl en sam, Petar Konjović iz Beograda.²⁵ Je pa bila, kot rečeno, glasba, podobno kot likovna umetnost, ko je SFRJ po sili razmer od 50. in 60. let dalje začela odpirati svoja polkna, v prednosti, saj ji je bilo bolj ali manj »dovoljeno [...] vse, kar ne škodi režimu.«²⁶ Odtod Muzički bienale v Zagrebu (1961–), skupina skladateljev pod imenom (in mentorstvom D. Cvetka) Pro musica viva (1962),²⁷ ki je uveljavljala novo glasbo in jo je doma in v tujini širil Ansambel Slavko Osterc (1963–1982), medtem ko je leto poprej zaživel Festival sodobne komorne glasbe v Radencih (1962–1999) in leto kasneje 'zvezna' Tribuna glasbenega ustvarjanja v Opatiji.

Ob tem in takem odpiranju in Cvetkovem vztrajnem razgledovanju po zahodnem svetu, kjerkoli in kadarkoli je bilo to le možno, se je njegova glasbeno-znanstvena usmeritev dokončno utrdila: najprej kot izredni (1945) in nato kot redni profesor (1952) je na Akademiji za glasbo v Ljubljani vodil Oddelek za glasbeno zgodovino. A to je bil šele začetek, saj je spoznanju, da je mesto muzikologije in s tem tudi zgodovine glasbe med nacionalnimi znanostmi po dolgih naporih sledila na Filozofski fakulteti ustanovitve Oddelka za muzikologijo leta 1961 oziroma 1962.²⁸ To, o čemer so nekateri ob utemeljitvi Univerze v Ljubljani leta 1919 samo premišljevali, je šele po skoraj štiridesetih

letih in zbiranju izkušenj v tujini, v mislih imam predvsem profesorjev obisk ameriških univerz leta 1961 kot gosta State Departmenta, postala s tujino vzporedljiva realnost z vsemi pozitivnimi posledicami – od možnosti doseganja doktorata²⁹ v novi/stari stroki doma do izdajanja *Muzikološkega zbornika* (1965–), vsekakor veliko dejanje moža, ki si je s svojim znanstvenim delom dotlej že pridobil mednarodni ugled.

Manjkala je seveda še tretja faza, to je ustanovitev Muzikološkega inštituta pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti leta 1972, ki je zavoljo tehničnih ovir lahko zaživel šele leta 1980, to je leto preden je akademik (1970) Dragotin Cvetko odšel v več kot zaslužen, v resnici pa do smrti le navidezen pokoj. Rezultati, tedaj in sedaj, so impresivni, pri čemer je zlasti treba opozoriti na izdajanje serije *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki se približuje 60. izdanemu zvezku, in od 2005 dalje, na že drugo slovensko muzikološko periodično publikacijo *De musica disserenda*.

Institucionalno utrditev slovenske muzikologije Cvetko seveda ni videl kot svojo edino življenjsko nalogo, čutil in vedel je, »da je treba raziskovalna spoznanja z besedo in pisno dokazovati« v prostor, ki mu je bil »sprva še omejen, a se je [mu] je počasi čedalje bolj odpiral«. ³⁰ Gre za predavateljska vabila in vabila k srečanjem na simpozije in kongrese. In zopet se znajdemo pred skoraj nepregledno vrsto gostovanj, ki jih tukaj ni moč niti naštetih in ki so ga popeljala do Teherana (1961) in Tokia (1961) pa tudi do sosednjega Asola, kjer je na mednarodnem simpoziju pod okriljem Italijanskega muzikološkega društva *Musica e cultra delle Academie nei centri di Alpe Adria* (1550–1650), v tujini zadnjikrat – in to navkljub telesni oslabelosti, ki jo je kot vse svoje bolezni znal z jekleno voljo obvladovati – presenetljivo živahno nastopil z uvodnim referatom.

Vendar pa profesor Cvetko ni nikoli mislil ozko muzikološko. Gradivo namreč dokazuje, da se je že leta 1959 v Cambridgeu udeležil petega kongresa Mednarodnega združenja za glasbene knjižnice (IAML – International Association of Music Libraries). In koga je najti med referenti? Karla Vötterleja, lastnika znamenite založbe Bärenreiter iz Kassla.³¹ Mislim, da ni treba ugibati, kdo je postal soizdajatelj Poročila 10. Kongresa Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani desetletje kasneje.³²

Seveda so bili kongresi Mednarodnega muzikološkega društva (IMS – International Musicological Society), katerega začetki segajo v leto 1927, ko so na Dunaju proslavljali stoletnico Beethovnovne smrti, v ospredju Cvetkovega strokovnega interesa, saj je pred ljubljanskim kongresom aktivno sodeloval na kongresih v Oxfordu (1955), v Kölnu (1958), New Yorku (1961), Salzburgu (1964) in po Ljubljani (1967) še v Københavnu (1972), Berkeleyju (1977), Strasbourgu (1982) in Bologni (1987). Pravzaprav so ga kolegi že od oxfordskega kongresa dalje nagovarjali, da bi organizirali kongres v Ljubljani, in to prvič na slovanskih tleh. Vendar pa D. Cvetko, vse dokler ni imel v rokah zagotovila finančnega kritja s strani ustreznih republiških organov, ni mogel iti v tako zahteven in v tistih časih enkratni projekt.³³ Čeprav so bile na delu tudi nestrpno nevljudne sile, ki bi bile raje videle, da bi se bil kongres odvijal v prestolnici, »la capitale yougoslave«,

je Ljubljana od 3. do 8. septembra 1967 gostila več kot 500 udeležencev iz 32 držav. Slovensko glavno mesto se je znašlo na muzikološkem zemljevidu sveta, na Generalni skupščini društva je v dvorani Slovenske filharmonije odmevalo »Vive la Slovénie, vive Cvetko!«, tuji kolegi so postali dolgoročni ambasadorji naše dežele v tujini. In to ne kateri koli, ampak taki, katerih muzikološka dela bi bila še danes na seznamu desideratov vsake strokovne knjižnice, da ne govorim o možnosti enkratnega doživetja nekaterih zares velikih mož in žena v živo. Za pokušino vsaj nekaj imen: William W. Austin, Ingmar Bengtsson, Friedrich Blume, Reinhold Brinkmann, Barry Brook, Carl Dahlhaus, Karl Gustav Fellerer, Ludwig Finscher, Kurt von Fischer, Karl Geiringer, Frank Harrison, Harald Heckmann, Knud Jeppesen, Paul Henry Lang, Jan LaRue, Zofia Lissa, Lewis Lockwood itd., pa smo prišli komaj do polovice abecede navrženega izbora! Za pokrovitelja je profesor Cvetko pridobil republiški Izvršni svet, kar je tudi bila mojstrska poteza glede na arabsko–izraelsko šestdnevno vojno junija istega leta, na katero je SFRJ seveda, kot vedno, »neuvrščeno« reagirala, izraelska zastava pa je kljub temu z drugimi plapolala na Kongresnem trgu!

H konvertibilni dvosmernosti pa je Dragotin Cvetko prispeval tudi s svojimi sestavki v domačih in tujih revijah (npr. *Melos*, *Musical America*, *Acta musicologica*, *Musikforschung*, *Fontes artis musicae*, *Arti musices*, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* itd.) in še zlasti v enciklopedijah in leksikonih, pri katerih je poleg domačih treba izpostaviti tri – *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Riemannov *Musik–Lexicon* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Na področju kritičnih izdaj starih mojstrov je ob Josipu Mantuaniju tudi zaoral ledino, kar lahko imamo za njegovo lastno (skupaj z Ludvikom Zepičem) predhodnico širokopoteznega tekočega projekta že omenjene serije Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU mnogo let pozneje. Naj spomnim: *Skladatelji Gallus*, *Plautzius*, *Dolar in njihovo delo* (1963), Jacobus Gallus Carniolus, *Harmoniae morales* (1965) in *Moralia* (1968).

In nenazadnje, njegove knjige in monografije, ki bi – kot vse ostalo – zaslužilo posebno, večstransko obravnavo. A vseh ne bom niti naštel, pač pa deloma obudil njih naslove in začel z anekdoto, ki mi jo je profesor nekoč pripovedoval. Kmalu po koncu vojne mu je eden izmed vodilnih marksističnih teoretikov in trdih zagovornikov socialističnega realizma Boris Ziherl, s katerim sta se poznala že izza partizanov in ki je Cvetka že takrat smatral za »buržuja« (Cvetkov komentar: »K sreči je imel deloma prav!«), dejal, da se čudi njegovemu nezadovoljstvu s stanjem v kulturniških in glasbenih krogih ter s premajhnim upoštevanjem njega samega, kar pa konec koncev da ni čudno, saj naj ne bi še ničesar tehtnega napisal, nobene samostojne knjige [...]«. Sic! Pokojni kolega Danilo Pokorn bi dejal, da je Ziherla mogel poslati le Dramaturg našega življenja, s čimer se tudi sam strinjam, a z dodatkom, da ima 'Vsevišnji' vsekakor nenačuden smisel za humor!

In tako so se od *Rista Savina* (1949) dalje začele vrstiti knjige tja do njegovih posthumnih spominov (*V prostoru in času*, 1995). Če bi moral med njimi izbirati, bi na prvo mesto postavil *Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem* (1958–1960), katere trije volumni vsekakor predstavljajo zgodovinsko dejanje enega avtorja. Blizu, kot vzorca za tovrstno pisanje, sta mi *Academia Philharmonicorum Labacensis* (1962) in *Stoletja slovenske glasbe* (1964); slednja še prav posebej zato, ker je prav v tej glasbeni zgodovini najbolj živo in izčiščeno uglasil vsebino, namene in domete svojega raziskovalnega koncepta in svojih pisateljskih zmožnosti, kar velja seveda tudi za prevod v francoščino (1967). Tu bi bila tudi monografija *Jacobus Gallus Carniolus* (1965), s katero je, mislim tudi na nemško (1972) in angleško (1991) različico, samozavestno stopil v neusmiljeno mednarodno areno raziskovanja renesančne glasbe. In nenazadnje bi omenil delo, ki izstopa tako po svoji sintetično komparativni vsebini kot po vzornih, ročno notografi-ranih primerih, to je *Musikgeschichte der Südslawen* (1975), delo, ki je med vsemi profesorjevimi knjigami doseglo – novodobno bi se temu reklo – največ »zadetkov«.

Naj sklenem. V svojih spominih akademik in zaslužni profesor Dragotin Cvetko proti koncu pravi, da ga je vedno veselilo in delovno opogumljalo, ko je od 60. let dalje videl, kako so posamezni njegovi diplomanti in diplomantke, kar velja tudi za doktorande in doktorandke, začenjali in nadaljevali nastopati »samozavestno in kvaliteto, vedoč, da se znanstveno lahko merijo z zunajslovenskimi mlajšimi vrstniki«. ³⁴ Kar more veljati tudi za naslednjo generacijo muzikologov, ob retoričnem vprašanju, ki se kar samo vsiljuje: Kje bi bila slovenska muzikologija danes in tukaj, če bi ne uživali plodov in plodove plodov njegovih dolgoletnih prizadevanj?

A Life Devoted to Scholarship: A Hundred Years Later

Summary

The ancient Latins were already familiar with the proverb *Ars longa, vita brevis*. As the musicological symposium “National Music History. Metamorphoses in the Second Half of the Twentieth Century” was organised under the auspices of the Slovenian Academy of Sciences and Arts and co-organised by its Institute of Musicology of the Scientific Research Centre – in addition to the Department of Musicology of the Faculty of Arts – we can reiterate the introductory proverb *Ars longa, vita brevis* and ask: *Et scientia?*

With regard to art – music art included – things are unequivocal: a greater aesthetic value of a work as well as a greater degree of multiplicity of its layers and meanings are, at least theoretically, proportionate to the probability of reinterpretation, that is, reconstruction and searching for meaning for the respective “nowness”. Things, of course, are slightly different when it comes to science. Yet sciences themselves also differ greatly, which simultaneously intensifies and/or relativises the stated question and, in the long run, conditions the extent of their achievements. The greatest key achievements or knowledge are, of course, incorporated into their history and reach or do not reach the already mentioned respective “nowness”. But given that books, just like people, also age, time does not necessarily “ennoble” their content. A particular thought or flash of wit can be used as a starting point when searching for linkage to a certain problem, which means that the authors of previous decades and centuries are quoted. They are first quoted in the main text and footnotes, then only in the footnotes, and at the end of this scientific ballad they cease to be quoted altogether.

I do not intend to pursue the latter thought any further, because in addition to writing scientific papers and books, the late Academician Dr Dragotin Cvetko was also very much involved in the profession for decades, both pedagogically and organisationally.

If we wanted to present a comprehensive portrayal of his life and work, we would have to write a book (which by all means should be written some day). Here and now, this is of course impossible. The author therefore expects his paper moving from the objectively factual, past the homage (given the fact that younger and the youngest generations have not given the honouree the recognition he rightfully deserved), to the questions arising when – on the centenary of Cvetko’s death – we tackle the musicological profession, which has been more than substantially, probably even uniquely, marked by Dragotin Cvetko both at home and abroad.

OPOMBE K PRISPEVKU / NOTES TO THE ARTICLE:

- ¹ Prim. Leon Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010), 44.
- ² Zlasti izčrpno je možno slediti šolanju in službovanju D. Cvetkove matere, rojene Freuensfeld (1874–1937), sicer sestre pesnika Josipa Freuensfelda Radinskega (1861–1893), medtem ko so podatki o očetu bolj skopi. Gl. NUK, Glasbena zbirka, zapuščina Dragotina Cvetka, Kronika, Personalije, št. 618.
- ³ Varji Cvetko se zahvaljujem za rojstne podatke o D. Cvetkovih bratih in sestrah: Ljudmila Cvetko (1901–1910), Branko Cvetko (1904–1971), dipl. iur.; Anton Cvetko (1905–1992), dipl. iur., odvetnik; Martina Cvetko (1905–1999), učiteljica; Davorin Radovan Cvetko (1907–1937), učitelj; Vladimir Cvetko (1910–1988), učitelj, organizator šolstva, odgovorni urednik Sodobne pedagogike (1961–1984); Ciril Gabrijel Cvetko (1922–1999), dirigent, glasbeni publicist, skladatelj in pedagog.
- ⁴ Ob 50-letnici osnovne šole v Vučji vasi, *Pomurski vestnik* (1. 5. 1957), 5.
- ⁵ Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1995), 7.
- ⁶ Prim. Stane Granda, *Mala zgodovina Slovenije* (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2008), 255 sl.
- ⁷ NUK, ib., št. 619.
- ⁸ Cvetko, *V prostoru in času*, 8.
- ⁹ Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964), 265 sl.; Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja*, 44 sl.
- ¹⁰ Granda, *Mala zgodovina Slovenije*, 268–269.
- ¹¹ Dragotin Cvetko, *Fragment slovenske moderne – iz pisem Slavku Ostercu* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988); Id., *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993); Id., *V prostoru in času*, 28–30.
- ¹² Matjaž Barbo, 'Moj življenjski načrt': Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 46/2 (2010), 5 sl.
- ¹³ Prim. NUK, ib., št. 622.
- ¹⁴ Ib., 619.
- ¹⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 23–25.
- ¹⁶ Diploma z dne 26. 6. 1936 in Doktorska diploma z dne 5. 3. 1938, NUK, ib.
- ¹⁷ W. Shakespeare, *Izbrano delo II*, prev. Oton Župančič (Ljubljana: Ljudska pravica, 1947–1948), 5. Januar, 83–88.
- ¹⁸ *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja*, Inavguralna disertacija, Ljubljana 1938, 3.
- ¹⁹ Jože Sivec, Akademik Dragotin Cvetko. Osemdesetletnica, *Naši razgledi* (27. 9. 1991), 519.
- ²⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 44 sl.
- ²¹ NUK, ib., št. 619.
- ²² Cvetko, *V prostoru in času*, 134.
- ²³ Prim. Katarina Bedina, *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikom Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovičem (1949–1968)* (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2007); Cvetko, *V prostoru in času*, 137.
- ²⁴ Rok Klopčič, *Štiri strune, lok in pero* (Celje: Celjska Mohorjeva družba, 2011), 72–73.

- ²⁵ Bedina, *Povprečen nisem hotel biti*, 8–9.
- ²⁶ Stefanija, *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja*, 48 sl.
- ²⁷ *Ib.*, 50; Matjaž Barbo, *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001), 35 sl.
- ²⁸ Barbo, *Moj življenjski načrt*, 5 sl.
- ²⁹ Prim. *Filozofska fakulteta (Ljubljana). Oddelek za muzikologijo: 40 let*, ur. Lidija Podlesnik in Leon Stefanija (Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2002), 63–65.
- ³⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 228.
- ³¹ NUK, *ib.*, št. 623.
- ³² *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967*, ur. Dragotin Cvetko (Kasel [... Bärenreiter & University of Ljubljana, 1970).
- ³³ »Herr Mohr übermittelt die Einladung von Herrn Cvetko zur Abhaltung des 10. Kongresses in Jugoslawien«. Gl. IGMw, Communiqué Nr. 21, Basel, im März 1966, 4.
- ³⁴ Cvetko, *V prostoru in času*, 306.

JOŽE SIVEC

Muzikolog Dragotin Cvetko – značilnosti in pomen njegovega dela

Za razliko od nekaterih zahodno evropskih dežel je pri nas muzikologija še sorazmerno mlada znanstvena veja in še dolgo po prvi svetovni vojni je bila naša prisotnost v evropski glasbeni zgodovini le malo zaznavna. V času avstro-ogrske monarhije so maloštevilni strokovnjaki na muzikološkem področju lahko študirali le na tujih univerzah, ko pa so se vrnili v domovino, razmere za razvoj njihovega dela niso bile ugodne. Tako so ostajali z izjemo osamelih prizadevanj posameznikov – med temi s svojimi serioznimi, znanstveno fundiranimi prispevki odločno izstopa Josip Mantuani – njihovi nesistematični naporu na ravni preveč publicističnega in poljudnega obravnavanja glasbenih problemov. Žal tudi po letu 1918, ko je zaživela nova nacionalna država Srbov, Hrvatov in Slovencev, ni prišlo do nobenih sprememb, ker ni novo osnovana slovenska Univerza v Ljubljani dobila katedre za muzikologijo, in to navzlic temu, da je bilo vprašanje njene ustanovitve dovolj aktualno in se je o njem večkrat razpravljalo. Povsem razumljivo, da to ni moglo voditi k osamosvojitvi stroke in je zaviralo njeno nadaljnjo rast. Tako na Slovenskem tudi v obdobju med obema vojnama ni prišlo do sistematične in obsežnejše muzikološke dejavnosti in vsa prizadevanja so morala ostati bolj ali manj skromna.

Takšne so bile razmere na področju muzikologije v Sloveniji, ko je Dragotin Cvetko v letih 1932–1937 v Ljubljani študiral na glasbenem konservatoriju kompozicijo in na Univerzi v Ljubljani pedagogiko in filozofijo. Že tedaj je začel tudi dokaj intenzivno razmišljati o glasbeno teoretskih ter glasbeno estetskih in vzgojnih vprašanjih. Na to tematiko je kmalu napisal vrsto člankov in razprav ter se hkrati še oglašal kot glasbeni kritik v dnevnem časopisju. Leta 1938 je bil promoviran za doktorja phil. na temelju disertacije *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja*.

Le-ta je bila sploh prva muzikološke smeri na ljubljanski univerzi in v njej je avtor orisal razvoj glasbene vzgoje v preteklosti in potrdil nujnost njene reforme v smislu novega, naprednega pojmovanja. Ko se je Cvetko v letih 1937/38 izpopolnjeval na mojstrski šoli praškega konservatorija, je poslušal tudi glasbeno zgodovinska predavanja na Karlovi univerzi. V njem se je prebudilo spoznanje, da Slovenci potrebujemo celovit in obsežen oris zgodovinskega razvoja glasbe na Slovenskem, oris, ki ga je imel v mislih najbrž že Mantuani – vsaj tako je mogoče sklepati glede na zapiske v njegovi zapuščini – a je ostal zaradi njegove smrti leta 1933 neostvarjen.

Cvetko je želel, da bi se pri nas glasba znanstveno nekako vzporedila z literarno vedo in zgodovino likovne umetnosti, ki sta imeli tedaj že kar utrjeno tradicijo. Po letu 1945 je v njem že povsem dozorelo spoznanje, da je mesto muzikologije in s tem tudi glasbene zgodovine med nacionalnimi znanostmi. Vsa njegova nadaljnja prizadevanja in zasluge na področju muzikologije, ki so večplastna, pa izhajajo iz prepričanja, da si mora vsak narod pisati svojo zgodovino sam, kar tudi pomeni, da mora sam poskrbeti za ustrezno raziskovanje svoje glasbene preteklosti in sedanjosti z vseh aspektov muzikološke znanosti, če se hoče tudi tu vzporediti z narodi z bogatejšo kulturno tradicijo in si izboriti mesto, ki mu v resnici gre. V teh prizadevanjih je Cvetku pripisati temeljne storitve, ki se seveda medsebojno pogojujejo, v vsaj dveh smereh: v organizaciji muzikološkega dela in študija ter v lastnih raziskovalnih dosežkih.

Prvi koraki proti zadanemu cilju so bili storjeni z organiziranjem Znanstvenega oddelka oziroma Oddelka za glasbeno zgodovino na Akademiji za glasbo leta 1945 in 1949, odločilen korak pa je bil narejen z ustanovitvijo Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani leta 1961. Za njegovega predstojnika je bil poklican Dragotin Cvetko, po čigar zaslugi je tudi do ustanovitve prišlo in ki si je s svojim znanstvenim delom dotlej že pridobil mednarodni ugled. Sprejem muzikologije v univerzitetni izobraževalni sistem je pomenil ureditev njenega študija na novih temeljih in je tudi glasbeni zgodovini kot še vedno v svetu najmočnejši veji muzikologije odprl boljše razvojne perspektive. Novo ustanovljeni oddelek kot edini na ozemlju nekdanje Jugoslavije v okviru filozofske fakultete je kmalu po Cvetkovih zaslugah začel izsevati svoj vpliv prek meja Slovenije in je dal marsikatero spodbudo za delo v celotni tedanji državi. Predvsem pa je nastala vrsta disertacij, ki predstavljajo važne prispevke slovenski in jugoslovanski muzikologiji.

Tako so se izoblikovali strokovnjaki, ki so uspešno delovali v raznih visokošolskih, pedagoških in raziskovalnih ustanovah. Kot prvi v državi je Oddelek za muzikologijo pod Cvetkovim uredništvom leta 1965 začel letno izdajati *Muzikološki zbornik*, ki se je mednarodno uveljavil in je še okreplil načrtnost prizadevanj. Tehtnost te publikacije je razvidna iz številnih doslej objavljenih razprav domačih in tujih avtorjev, ki zadevajo največ historično problematiko, predvsem iz slovenske, a deloma jugoslovanske in svetove glasbene zgodovine. Mednarodnemu ugledu Dragotina Cvetka je tudi pripisati,

da je Oddelek za muzikologijo leta 1967 organiziral X. kongres Mednarodnega muzikološkega društva. Zajetno poročilo (*Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967* (Kassel [...]: Bärenreiter & University of Ljubljana, 1970), ki ga je uredil on, pa je bilo samo še znanstveno potrdilo o uspešni organizaciji srečanja več kot 600 muzikologov z vsega sveta. Za razvoj glasbene znanosti je bila nadalje še posebno važna ustanovitev Muzikološkega inštituta pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti leta 1972, ki pa je bil zaradi tehničnih ovir lahko realiziran šele 1980. S tem inštitutom pod vodstvom Dragotina Cvetka je bila možna dokončna uredništev vseh elementov raziskovalnega procesa in še večja koncentracija vanj vključenih sodelavcev. V tej zvezi je treba zlasti opozoriti na izdajanje serije *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki doslej obsega že visoko število zvezkov, kakor tudi raznih muzikoloških razprav, kar je vse začel urejati Cvetko. Ob tem je še značilno njegovo delovanje v tej ustanovi kot organizator mednarodnih muzikoloških simpozijev, ki so dosegli široko odmevnost in se vrsté še vse v današnji čas.

Dragotin Cvetko je po letu 1945 opravil pionirsko stvaritev ne le v organizaciji muzikološkega študija in znanstveno raziskovalne dejavnosti, ampak tudi v smeri ustvaritve temeljne literature iz slovenske in južnoslovanske glasbene zgodovine. Zavedajoč se dejstva, da je bila naša glasbena preteklost dosti manj raziskana kot literarna ali likovna, si je kmalu zastavil veliko in težko nalogo, da izpolni to v naši kulturni zgodovini občutno vrzel. Njegova dela pomenijo bistveni člen v kvalitativnem in kvantitativnem premiku, ki ga je doživela naša glasbena historiografija v povojnem obdobju. Pogrešali smo obsežne monografije o posameznih skladateljih oziroma obdobjih kakor tudi obsežen prikaz razvoja narodove glasbene kulture. Cvetko je naravnal svoje napore v obe smeri.

Najdragocenejši plod teh naporov je njegova, celoten razvoj narodove muzikalne kulture zaobsegajoča *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* I, II in III (1958, 1959, 1960), ki je prvo delo te vrste v nekdANJI Jugoslaviji. Bržkone je delo približno takšnega koncepta že imel v mislih Josip Mantuani – vsaj tako je mogoče sklepati glede na zapiske v njegovi zapuščini – a je ostalo zaradi njegove starosti in smrti leta 1933 neostvarjeno. Posebna odlika Cvetkove *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* je, da upošteva vse v svojem času veljavne principe moderne znanosti: kritični študij virov, stilno periodizacijo, primerjanje s sočasnimi glasbenimi in umetnostnimi pojavi v svetu in povezovanje z odločujočimi politično-ekonomskimi dejavniki. V zvezi s slednjim izstopa kot utemeljena obrazložitev specifične situacije slovenske glasbe kakor tudi glasbe drugih južnih Slovanov v drugi polovici 19. stoletja. Poglavitne vzroke za tako situacijo je našel Cvetko v izvenmuzikalnih, nacionalnih in družbenih dejavnostih, katerim se je moralo podrediti tudi glasbeno delo. Ob tem kajpak ne gre prezreti, da je takšno razlago že vsaj nakazoval Mantuani v svojem historičnem orisu *Razvoj slovenske glasbe*, objavljenem leta 1934 v *Cerkvenem glasbeniku*, kar samo izpričuje logično razmišljanje dveh v različnem času delujočih znanstvenikov o istem problemu.

Cvetkov način obravnave snovi je hkrati analitičen in sintetičen. Kljub mnogim težavam mu je uspelo obvladati ogromno gradivo, zbrano doma in na tujem. Odkril je vrsto dotlej neznanih glasbenikov in posvetil v obdobja, povsem zavita v temo. Med drugim je na podlagi virov potrdil Mantuanijevo domnevo, da se v srednjem veku glasba v slovenskih cerkvah ni omejevala le na gregorijanski koral, ampak je sledila tedanjemu evropskemu razcvetu polifonije.

Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem je v več dimenzijah koncipirano delo, ki zajema vse manifestacije glasbene dejavnosti od prihoda Slovencev v novo domovino do prve svetovne vojne. Tako nas seznanja ne le z glasbeno ustvarjalnostjo našega človeka v posameznih obdobjih, ampak tudi z razvojem glasbene reprodukcije in njenih različnih organizacijskih oblik, glasbene vzgoje ter teoretske in glasbeno znanstvene misli. Bolj podroben analitično-estetski prikaz kompozicijskega opusa nekaterih glasbenih ustvarjalcev bi bil sicer dobrodošel in ga z današnjega vidika morda celo pogrešamo, vendar bi porušil vsebinsko ravnovesje knjige, katere avtor motri glasbeno dejavnost pri nas s toliko strani. Ko je začel snovati *Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem*, je bil, kot je razvidno iz samega predgovora, svest dejstva, da mu je nemogoče realizirati v celoti splošno veljavno metodo, po kateri nastajajo zgodovine posameznih področij kulturne dejavnosti kot rezultat obsežnih in številnih predhodnih monografskih študij, saj teh v območju glasbene historiografije skorajda sploh ni bilo. Zato je moral nujno, če smo Slovenci hoteli priti v doglednem času do svoje glasbene zgodovine, ubrati pot, ki se deloma razlikuje od običajne. Ta pot je bila, kot lahko sedaj iz časovne distance objektivno presodimo, povsem pravilna. Sam avtor pa nato svoje delo še zdaleč ni gledal kot na nekaj dokončnega, ampak je tudi poudaril, da je šele osnova, izhodišče za nadaljnja prizadevanja na tem področju in da je to tudi njen osrednji namen. Vsekakor je s svojim obiljem navedenih virov nepogrešljivo izhodišče in v marsičem koristna opora z dragocenimi napotki poznejšim raziskovalcem. Čeprav dajo poznejša sistematična raziskovanja še odgovor na to ali ono vprašanje, ki v tem delu še ni bilo zajeto ali ni moglo biti dognano, je gotovo, da ostane splošna podoba, kot jo tu posreduje avtor, v bistvu nespremenjena.

Svoj pogled na razvoj stila in stilno periodizacijo v zgodovini slovenske glasbe je Cvetko nato še deloma korigiral, izostril in preciziral v poznejših knjigah *Stoletja slovenske glasbe* (1964), *Histoire de la musique slovène* (1967) in *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (1991), ki pa niso le skrajšane verzije prejšnje, ampak vsebujejo še nekatere bistvene dopolnitve, potrebne spričo novejših izsledkov, do katerih je prišel sam avtor ali drugi muzikologi. Razen tega vključujejo še zadnja desetletja od konca prve svetovne vojne. Medtem ko je snov v francoski izdaji podana bolj z vidika, kakor je zanimiv za tujca, izstopa v zadnji izišli knjigi – in to pomenljivo napoveduje že sam njen naslov – teza o nedeljivosti in odvisnosti slovenske glasbe od razvoja zahodno evropske, teza, ki je sicer tudi prisotna v zgodnejših verzijah. Kar pa zadeva novejši in

najnovejši razvoj 20. stoletja, moramo ugotoviti, da tako celovite in plastične predstavitve sodobnega glasbenega snovanja, ki daleč presega informativni okvir, pri nas še sploh nismo imeli. Dovolj pozornosti je tudi namenjeno vprašanju afirmacije najnovejših in najradikalnejših kompozicijskih tehnik, tako da je podoba sedanosti povsem zaokrožena.

Posebno zahtevno stopnjo, da se celovito predstavi zgodovinska rast glasbenih kultur južnoslovanskih narodov s širšega evolucijskega aspekta, pa je Cvetko dosegel, ko je napisal svojo *Musikgeschichte der Südslawen* (1975). Potreba po takšnem delu je bila toliko bolj občutna, ker smo že dlje časa imeli knjigo *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), v kateri si slede povsem ločeno obsežni prikazi razvoja glasbe na Hrvaškem, na Slovenskem in v Srbiji izpod peresa J. Andreisa, D. Cvetka in S. Đurić-Klajn kot v sebi povsem zaključenih delih, medtem ko je podoben oris za Bolgarijo napisal V. Krstev (*Očerci po istorija na b'lgarskata muzika*, 1970). Cvetkova *Musikgeschichte der Südslawen* temelji prvenstveno na sintetični metodi, hkrati pa daleč presega okvir običajnih zgoščenih orisov. Način obravnave snovi je ne le v slovenski, ampak celotni južnoslovanski glasbeni historiografiji nov. Glavni poudarek daje avtor – ob skrbnem tehtanju in upoštevanju najnovejših lastnih raziskav kakor tudi tistih drugih zgodovinarjev – primerjavi glasbenega razvoja in dosežkov posameznih južnoslovanskih narodov. Tako podčrtuje njihove skupnosti in razlike in tudi pokaže, kako so omenjeni narodi sprejemali vplive in rezultate od drugod in kaj so sami prispevali v evropsko glasbo.

Omenjeno, za našo glasbeno zgodovino temeljno literaturo, pa še tehtno dopolnjuje v Cvetkovi izredno bogati bibliografiji vrsta monografij, ki zajemajo le določen del naše glasbene preteklosti ali pa so posvečene slovenskim skladateljem.

Cvetkovi monografiji *Risto Savin. Osebnost in delo* (1949) in *Davorin Jenko i njegovo doba* (1952) lahko veljata kot prvi moderno in znanstveno koncipirani deli te vrste pri nas in sploh v nekdanji Jugoslaviji, saj skuša tu avtor čim objektivneje podati odnos med individualnim razvojem skladatelja, njegovim delom in dobo, v kateri je živel. Življenja in dela ne obravnava ločeno, ampak hkrati. Tako nam prikazuje umetniškovo ustvarjanje ne le kot izraz osebnih stremeljenj in hotenj, temveč v tesni povezavi z okoljem in družbenimi razmerami. V obeh monografijah, ki sta vseskozi eksaktno dokumentirani, sta si v ravnotežju analiza in sinteza.

V glasbeno dogajanje, kakor se je to ustvarjalno in poustvarjalno oblikovalo pri nas konec 18. in v prvih desetletjih 19. stoletja, je Cvetko prvič prodorno posvetil s knjigo *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem* (1955). Čeprav je ta opremljena z vso potrebno dokumentacijo, je težišče na sintezi, tako da jasno izstopajo glavni razvojni momenti klasicizma, njegovo porajanje, vzponi in zaton v naši glasbi. Zlasti pomembni so izčrpnih prikazi delovanja Filharmonične družbe, katere nastanek je interpretiran z novega, glasbeno-evolucijskega in sociološkega gledišča, skladatelja J. K. Novaka in njegove

glasbe za Linhartovo veseloigro *Matiček se ženi* ter ocena vloge mojstrov dunajske klasi-
sike na Slovenskem.

Razsežno in natančno je preučil Dragotin Cvetko v monografiji *Academia Philharmonicorum Labacensis* (1962) rojstvo, vzpon in usihanje najpomembnejše glasbene ustanove na Slovenskem v prvi polovici 18. stoletja. V njej je razgrnil živo podobo glasbenega dogajanja baročne Ljubljane in predstavil vrsto skladateljev, ki so bili z akademijo povezani. Razen tega izstopa ugotovitev, da je naša akademija najstarejša ustanova te vrste izven romanskega prostora in da je vršila z izvajanjem oratorijev, serenad in koncertov, ki pomenijo zametek javne koncertne reprodukcije pri nas, značilno sociološko funkcijo. Ob ostalih Cvetkovih monografijah, posvečenih Gojmiru Kreku, Antonu Lajovcu in Slavku Ostercu, je treba izpostaviti knjigo *Jacobus Gallus Carniolus* (1965).

Ker dotedanja razpravljanja o Gallusu niso bistveno preseгла splošnega prikaza njegovega življenja in dela, ali pa so zajemala v zvezi s tem samo določena področja in vprašanja, je ta monografija izpolnila občutno vrzel ne samo v naši, ampak tudi svetovni muzikološki literaturi. Spričo še vedno obstoječega pomanjkanja dokumentarnega gradiva je skušal avtor prikazati skladateljevo življenje in človeško podobo v marsičem v novi luči, z izčrpno interpretacijo predgovorov k izdajam njegovih skladb, odnosno tudi posameznih tekstov, ki jih je uglasbil. Posebna pozornost velja seveda Gallusovi ustvarjalnosti, kjer se je avtor osredotočil na dva bistvena problema: kompozicijski stavek in stil. Izvedel je zelo tehtno primerjavo med Gallusom in vrsto drugih eminentnih skladateljev renesanse, prek katere je tudi dospel do opredelitve mojstrove stilne individualnosti. Vsekakor zanimiva, čeprav ne nesporna in zato še do danes ne splošno sprejeta, je Cvetkova interpretacija nekaterih melodično oziroma harmonsko oporečnih mest (tritonus, prečja, zmanjšani in zvečani intervali in akordi, disonance in nenadne tonalitetne spremembe) v nekaterih Gallusovih kompozicijah v smislu enharmonike, t. i. izven pol- in celotonskih razmerij, kar ima za posledico v današnji transkripciji mestoma eliminiranje akcidenc. Vendar je ta interpretacija ponujena le kot možnost, dopušča torej tudi drugačno rešitev in se ozira na individualni izraz skladbe. Širši svetovni javnosti je Cvetko predstavil našega velikega rojaka še v knjigah *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk* (1972) in *Jacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus* (1991), ki veljata danes v svetu tudi kot najbolj razširjeni in vplivni znanstveni obravnavi tega mojstra. Čeprav se je avtor tu naslonil na slovenski izvirnik, pa kasnejši izdaji nista le vsebinski strnitvi prejšnjega, ampak gre za predelavi v nemškem in angleškem jeziku, pri čemer je upoštevana vsa novejša literatura. Seveda vsebujeta še vrsto dopolnil, ki so se avtorju pokazala kot potrebna v teku njegovih nadaljnjih raziskav.

Dragotin Cvetko je tudi na Slovenskem prvi zaoral ledino na področju kritičnih izdaj kompozicij starih mojstrov. Dobro se je zavedal, da znanstveno preučevanje nekega skladatelja ne more biti končano z obdelavo v obliki monografije, ampak da ga

je treba predstaviti poslušalcem in glasbenim izvajalcem v posebnih izdajah, opremljenih s historičnimi uvodi in natančnimi revizijskimi poročili. Že leta 1963 je v sodelovanju z Ludvikom Žepičem pripravil publikacijo *Skladatelji Gallus - Plautzius - Dolar in njihovo delo*. Nadaljnja uresničitev cilja, da dobimo Slovenci, enako kot drugi večji narodi, znanstveno kritične edicije naših glasbenih tvorcev preteklih dob, pa sta publikaciji impozantnih zbirk Gallusovih posvetnih zborov *Harmoniae morales* (1966) in *Moralia* (1968). Z njima je bila izpolnjena tudi v širšem mednarodnem okviru častna naloga, da se razkrije bogato in raznoliko mojstrovo posvetno snovanje, ki je moralo žal ostati toliko časa skrito v zaprašenih arhivih. Že proti koncu svojega življenja se je Cvetko odločil še za ponovno izdajo celotnega Gallusovega opusa v okviru edicije *Monumenta artis musicae Sloveniae*, in to v skladu z najnovejšimi metodami transkribiranja del renesančnega obdobja. Realizacijo te izredno obsežne naloge pa je poveril muzikologu Edu Škulju.

Zelo prostrano področje Cvetkovega mnogostranega delovanja predstavljajo še številne, vsebinsko raznovrstne študije in članki, s katerimi je izdatno dopolnjeval in razširjal vedenje o naši in evropski glasbeni preteklosti in sedanjosti. Tako je sodeloval v mnogih jugoslovanskih in tujih revijah, prispeval v domače in tuje enciklopedije in leksikone, bral referate na številnih mednarodnih muzikoloških simpozijih in kongresih ter predaval na raznih univerzah in radijskih postajah. Za svoje pomembno delo je prejel vrsto domačih in internacionalnih priznanj, med drugim Herderjevo nagrado in zlato Smetanovo medaljo.

Akademik Cvetko je bil tudi odličen učitelj in mentor. Čeprav izvrsten predavatelj, je bolj kot predavanjem dajal težo seminarjem, kjer je znal ob presoji nalog sprožiti nad vse zanimive debate, katerih namen je bil, razvijati v študentih kritično in samostojno mišljenje. Do poznejšega delovanja svojih diplomantov nikoli ni bil ravnodušen, vzpodbujal jih je k nadaljnjemu izobraževanju in raziskovanju. Zavzeto je spremljal nastajanje številnih disertacij. Posebno skrb je posvečal znanstvenemu naraščanju, brez katerega stroka nima prihodnosti. V zahtevah ni popuščal, toda razumel je objektivne težave, dobro opravljeno delo pa je nagrajeval z zvrhano mero. Vse do smrti nam je blagohotno stal ob strani z dragocenimi nasveti. Mi vsi iz njegove šole bi ne bili brez njega to, kar smo in mu dolgujemo zahvalo.

Do poslednjega diha *spiritus agens* slovenske muzikologije je bil izjemna osebnost naših muzikoloških prizadevanj v desetletjih po drugi svetovni vojni in je z razsežnostjo svoje ustvarjalnosti bistveno prispeval ne samo v nacionalnem okviru, ampak tehtno segel čez meje svoje domovine in tako s svojimi dosežki tudi dvignil njen ugled v znanstvenem in kulturnem svetu. Brez opusa Dragotina Cvetka naša muzikologija prav gotovo ne bi pomenila tega, kar je v zadnjem času. Bil je res občudovanja vredna kreativna osebnost, ko je tako rekoč do zadnjega izgoreval za svojo stroko. Še komaj dva meseca pred smrtjo je izšla njegova monografija o skladatelju Slavku Ostercu, izpolni-

tev dolga svojemu učitelju na ljubljanskem konservatoriju, na pisalni mizi pa nam je zapustil v rokopisu vsebinsko bogate in zanimive memoare. Njegovo delo nam ostaja za vselej svetel zgled.

The Musicologist Dragotin Cvetko The Characteristics and Significance of his Work

Summary

Dragotin Cvetko performed after 1945 pioneering work in the organisation of musicological studies and research in Slovenia (in 1962 he founded the Department of Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana, and in 1972 the research Institute of Musicology at the Slovenian Academy of Sciences and Arts). He wrote the fundamental works on Slovenian and South-Slavic music histories. His monumental three-volume *History of Music on the Slovenian Territory* (1958, 1960, 1961) is an overview of the development of the national music culture throwing light on all aspects of past music endeavours. It was the first ever work of this kind to be published in ex-Yugoslavia. Even though later research offered answers to some of the questions that had not yet been treated in Cvetko's book or could not yet been satisfactorily answered, the monograph remained the first referential work to be consulted for any further studies. In his following works (*The Centuries of Slovenian Music* of 1964; *Histoire de la musique slovène* of 1967, and *Slovene Music in its European Setting* of 1991) Cvetko corrected and sharpened his view on the stylistic development of Slovenian music and on periodisation in its historical development as well as including new research findings. From a wider evolutionary and comparative point of view was conceived his German *Musikgeschichte der Südslawen* (1975). Apart from the above mentioned basic literature on Slovenian national music history, there is also the extremely rich and various list of Cvetko's bibliographical items notably numerous other monographs dealing with specific periods of national music history or dedicated to individual Slovenian composers. Especially noteworthy was his book, *Jacobus Gallus Carniolus* (1965), which was the first comprehensive monograph on Gallus's life and work; its German and English versions – *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk* (1972) and *Jacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus* (1991) – were intended for international readers and remain even today the most widespread and referential works on this great Renaissance composer. Dragotin Cvetko was also the initiator of national critical editions of early music. Already in 1963 he published an edition titled *The Composers Gallus - Plautzius - Dolar and Their Works*, and later also two volumes of Gallus's secular choruses *Harmoniae morales* (1966) and *Moralia* (1968). Apart from these he began to edit at the Institute of Musicology a series *Monumenta artis musicae Sloveniae* that now comprises also the complete opus by Jacobus Händl Gallus.

PIERLUIGI PETROBELLI (†)

Dragotin Cvetko and the International Musicological Society: A Leading Example

From the 3rd to the 8th of September 1967 the tenth Congress of the International Musicological Society (IMS) was held in Ljubljana. About 500 musicologists coming from 32 countries participated to the congress, and its proceedings were edited and published in 1970, jointly by the University of Ljubljana and the publisher Bärenreiter. The congress, whose organisation was the result of an *ad hoc* committee of the IMS was made possible – and its activities obtained extremely significant results – mainly thanks to the commitment and the endeavours of Dragotin Cvetko.¹

In order to fully realise the impact of the event – as seen from a by now historical perspective – and consequently the role Cvetko played in it, it would perhaps be helpful to briefly summarise the previous history of the International Musicological Society. It was founded in 1929 by Edward J. Dent, then Professor of Music at the University of Cambridge, and it was clearly intended from the start not to limit itself to the narrow conception of ‘Western Music History’, but to embrace in its scope, its methods and its purposes the broadest and most comprehensive meaning of the term musicology; the object of musical studies had clearly neither chronological nor geographical limitations, nor had the methods and the instruments of this study. Suffice to say that among the first members of the newly-born Society appears the name of Béla Bartók.

However, this large and comprehensive conception was at the beginning limited – only for practical reasons – mainly to the activities and interests of its first members. And the outbreak of the World War II with its political and ideological consequences heavily affected the activities and the shape of the IMS; in practical terms, it resulted in a strongly-determining presence of its German components, even if some of the society’s congresses were held outside the German-speaking realm. In spite of valuable and

committed efforts to enlarge its fields, the IMS was strongly and almost out of necessity turned toward the 'Western' repertory. Against this background the organisation and the celebration of the 1967 Ljubljana congress must be placed and understood.

Dragotin Cvetko was not only the President of the Organising Committee, but also a member of the Programme Committee, which was chaired by Eduard Reeser and had the purpose of choosing the cultural themes of the various parts of the congress, as well as the speakers. Considering – in retrospect and on the above mentioned basis – the proceedings' content, I have no doubt that Cvetko played a really influential role in this capacity, since he and Zofia Lissa were the only two members of the Programme Committee coming from the 'Eastern' world.

What was then the essence of Cvetko's impact in the structuring and in the whole composition of the event? The congress was articulated in a number of sessions around the concept of "Critical Years in Music History", arranged in chronological order from the 14th to the 20th centuries, and the speakers (and the chairmen) were chosen from a large spectrum of nationalities. And here I see, as the first important contribution of Cvetko, the presence of scholars coming from the 'Eastern' part of Europe and dealing with topics and composers related to their national heritage. The same concept was adopted and realised in the organisation of the "Round Tables", centred around topics only marginally related to a historical perspective. And here again I find many names of speakers coming from the 'East'. Let us not forget the political situation of the time, when the consequences of the 'Cold War' between East and West were heavily influential also on the cultural sphere, and were clashing against the need, I am tempted to call it 'the desire', to overcome the political barriers in favour of an authentic, over-national exchange of ideas and experiences.

Cvetko's contribution to the congress culminated in his "Main Lecture": *South Slav Music in the History of European Music*, which concluded the congress. The historical perusal was guided by three complementary principles in the examination of the musical phenomena: the first was the individuation of specific features in the musical praxis of each nation; the second – and in my opinion the most original and interesting – was the constant attempt to see and analyse the relationships and connections of the repertories and of the compositions with 'local' ethnic musical traditions; and finally the third was the listing of the relationships with 'learned' Western music, both from the theoretical as well as from the compositional point of view. Let me briefly quote from the concluding part of Cvetko's lecture, when he speaks of the composers of his time:

For the representatives of the contemporary generation of composers it is a characteristic tendency not only to preserve but to emphasize individual features in their ideological orientation which on the world scale assume an even more universalistic

character, while at the same time they strive to add to them the specific characteristics of their own national character.²

This statement contains the guiding principles applied in the choice of the composers and of the compositions performed in the concerts which opened, accompanied and concluded the entire congress. It was, so to speak, a living anthology as well as a renewed statement of Cvetko's convictions.

Let me return for a moment to the "Round Tables" and the choice of some of their topics. Here we find again Cvetko's ideas and principles. Next to typical Western subjects such as the liturgical drama and the English carol, we find topics like "Traditional Recitative Forms of the Epic Chants", or "The Problem of Historicity in European Folksong"; both topics imply a direct participation of ethno-musicological expertise and experiences.

What I would like to stress in conclusion is the perfect adherence of Cvetko's cultural choices to the founding principles of the International Musicological Society. The by now long history of the International Musicological Society has seen several moments in which these principles have not been thoroughly applied, not to say neglected. Its truly international nature requires not only geographical but also and especially cultural and methodological openness: this is at least my deep, personal conviction. And in this sense Dragotin Cvetko has been a real pioneer, whose example is valuable, now more than ever.

Dragotin Cvetko in Mednarodno muzikološko društvo: vodilna osebnost

Povzetek

Mednarodno muzikološko društvo (IMS/SIM/IGMw), ki je bilo ustanovljeno leta 1929, je svojo raznotero dejavnost – npr. popis glasbenih virov ali Répertoire International des Sources Musicales (=RISM), izdajanje zbirke *Monumenta Musicologica* idr. – razvilo že takoj po drugi svetovni vojni. Po svoji metodologiji in vsebinskosti je bilo društvo močno zaznamovano s predvojno nemško miselnostjo, saj so bili do leta 1964 vsi kongresi, z izjemo newyorškega leta 1961, organizirani v nemško govorečih deželah. Dragotin Cvetko je kot član vodstva društva predlagal in uspešno organiziral prvi kongres v vzhodnem delu Evrope. Kongres, ki se je odvijal v Ljubljani leta 1967, je razširil dejavnost društva tako na kulturnem kot tudi na raziskovalnem in metodološkem področju. Srečanje v Ljubljani je pomenilo izredno priložnost za izmenjavo mnenj in izkušenj na najširšem mednarodnem nivoju, kar je bistveno vplivalo na razvoj društva v naslednjih desetletjih.

NOTES TO THE ARTICLE / OPOMBE K PRISPEVKU:

- ¹ The information concerning the Ljubljana Congress is taken from the printed *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967*, ed. Dragotin Cvetko (Kassel [...]: Bärenreiter & University of Ljubljana, 1970).
- ² Dragotin Cvetko, South Slav Music in the History of European Music, *Report of the Tenth Congress*, op. cit., 26–39: 39.

IVAN KLEMENČIČ

Dragotin Cvetko – utemeljitelj slovenske muzikologije

Pred prihodom Dragotina Cvetka ne moremo govoriti o sistematičnem in organiziranem delu na področju muzikologije na Slovenskem. Do druge svetovne vojne muzikologija ni obstajala kot samostojna stroka ne znanstveno ne institucionalno. Razpravljanje o glasbi se je večidel omejevalo neposredno na praktične namene kritike in še esejistike, na vrednotenje, poročanje, informiranje. Vendar ni mogoče zanikati, da je bila potreba po raziskovanju in preučevanju slovenske glasbe navzoča že od druge polovice 19. stoletja. Se pravi v času, ko se je muzikologija v Evropi začela utemeljevati kot zaokrožena znanstvena disciplina z izdelanimi metodološkimi postopki.

Mnogim piscem, tako Valenti, Kreku, Gerbiču, Premrlu, Kimovcu, Foersterju, Mantuaniju, so se v tem stoletnem obdobju pridružili kritiki, publicisti in uredniki Adamič, Lajovic, Škerjanc, Kogoj, Osterc, Vurnik, Ukmar in drugi, s samostojnimi knjižnimi izdajami poleg Mantuanija, Vurnika in Škerjanca sprva Keesbacher, Bock, Radics, Rakuša, Čerin. Cvetkov najpomembnejši predhodnik Josip Mantuani je bil leta 1919 tudi pobudnik ustanovitve muzikološke katedre na novo ustanovljeni ljubljanski univerzi, vendar neuspešno, kot sedem let pozneje Stanko Vurnik. Ta razvoj je Dragotin Cvetko pozitivno ocenjeval: »Potreba po raziskovanju in preučevanju slovenske, pa tudi evropske glasbene preteklosti je bila v nekem smislu aktualna v slovenskem prostoru že v 19. stoletju.« Že čas po sredini 19. stoletja mu »pomeni tudi začetek *slovenske muzikologije*, čeprav v vseh primerih še ne v čistem pomenu besede«. Med avtorji postavlja najvišje Josipa Mantuanija, trdeč, da »je bil temeljit in vsestranski raziskovalec, ki je slovenski muzikologiji položil znanstvene temelje in mu gre

* Tu je predstavljen le povzetek besedila, ki bo v celoti objavljeno v reviji *De musica disserenda* VIII/1 (2012) in je v izvirniku domala trikrat daljše.

posebna veljava zato, ker je dal Gallusu tehtno mesto v zgodovini evropske glasbe«. Terminološko uvaja Cvetko za označevanje celovitosti stroke prvič na Slovenskem mednarodno poimenovanje muzikologija, sledeč najbolj uporabni francoski oziroma angleški terminologiji.

Do tega razvoja je zavzel tudi aktiven in odgovoren odnos kot prihodnji avtor nacionalne zgodovine glasbe ter utemeljitelj institucionalnih okvirov muzikološki znanosti. V prizadevanjih za uresničitev njegovih zamisli nam bodo v dragoceno pomoč Cvetkovi spomini (*V prostoru in času*, Ljubljana 1995), v katerih osvetljuje ozadje svojih muzikoloških prizadevanj. Premalo znano in morda presenetljivo je, da je bila misel na tako dvojno utemeljevanje slovenske muzikologije pri Dragotinu Cvetku navzoča že zelo zgodaj, sprva ob študiju v Pragi, kjer se je mudil v letih 1937–1938. Tako pravi, da se je s slovenskimi glasbenimi prizadevanji »podrobno seznanil, v mislih pa proti koncu 30-tih let [20. stoletja] vedno jasneje spoznaval potrebo po orisu dotedanje glasbe na Slovenskem v celem. Če sem hotel to nujnost udejanjiti, sem se moral odločiti za ustrezno raziskovalno delo. [...] Že v času praškega študija sem pregledoval arhivsko gradivo, ki bi se utegnilo nanašati na predvideni cilj, v zadnjih letih pred drugo vojno nadaljeval v Ljubljani, kar sem sprejel kot neobhodno obvezo, a v letih 1941–1945 pod vplivom višje sile prekinil ali vsaj bistveno zožil raziskovalno aktivnost. Po vojni sem jo sistematično nadaljeval v ljubljanskih arhivih in jo razširil na eventualna nahajališča zaželenih virov na Slovenskem nasploh, pa tudi v tujini, v Vidmu, Gradcu, Celovcu, Salzburgu, na Dunaju, v Münchnu, Baslu, Brnu, Kroměřížu in še marsikje drugod. Raziskovalni fond se je postopoma širil, postajal vedno številnejši in bogatejši.« Vzporedno je potekalo načrtno seznanjanje s kompozicijskimi dosežki, predvsem analiziranje skladb in poslušanje njihovih izvedb. V interpretaciji tega gradiva je uvedel primerjalno metodo, tj. primerjavo z dosežki zahodnoevropskega ustvarjanja, in ne morebiti kakšna lokalna merila. Kot pravi, je slovenska glasba »v načelu in praksi potrdila, da je njen matični izvor zahodnega tipa«.

Dragotin Cvetko se je tako nedvoumno in trdno uvrstil med zahodnoevropske razumnike, ne glede tudi na povojni ideološki kontekst, železno zaveso med Zahodno in takratno Vzhodno Evropo. Potrdil je pripadnost slovenske glasbe in z njo svojega raziskovalnega dela Zahodni krščanski civilizaciji in s tem njeni kulturi.

Ni zanemarljivo, da je avtorja nacionalne zgodovine slovenske glasbe vodila pri njegovih zgodovinskih in estetskih presojah skromnost in samokritičnost, ki se kaže najprej pri označitvi njegovega največjega zgodovinskega projekta z večkratno označbo »oris«. In to ob dejstvu, da je obsežno raziskovalno delo od evidentiranja do vrednotenja gradiva v veliki meri opravil sam. Njegovo izjemno delavnost pri tem dopolnjuje manj znano lastno priznanje: »Raziskovanje je bilo desetletja moja strast, skladna s ciljem, ki sem si ga zastavil že konec 30-ih let; potreben je pregled preteklosti slovenske glasbe, ki bo upošteval njeno znanstveno obravnavo.«

Le tako je lahko nastalo njegovo življenjsko delo *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, ki je v letih 1958, 1959 in 1960 izšla v treh knjigah pri ljubljanski Državni založbi Slovenije. Delo na skupno 1373 straneh zadovoljuje vse optimalne standarde znanstvenega pisanja, predvsem še obsežno dokumentiranje gradiva v skupno več kot 1200 opombah, v vsaki knjigi s temeljitim navajanjem virov in literature, prav tako z obsežnimi imenskimi kazali in s francoskimi povzetki vse do kazal vsebine z navajanjem podpoglavij ter teh s podrobnejšo členitvijo tematike. Še danes dragocena značilnost nacionalne zgodovine glasbe je, da avtor pred bralcem pregledno in dokumentirano razgrne obsežno gradivo, kar omogoča rekonstruirati vsakokratno stanje, ga preverjati in na tej podlagi z novimi viri snovati nove in podrobnejše razprave, tudi ob dejstvu, da je avtor pozneje gradivo sam še dopolnjeval. Ta prednost nacionalne zgodovine glasbe tedaj ne pomeni nekakšnega prizadevanja po »pozitivistični akribični samozadostnosti in omejenosti«, v njej se uteleša drug duh, ki obsežno predstavljeno gradivo vseskozi kritično vrednoti, ga interpretira, razvršča skladno s slogovno periodizacijo in nenehno primerja z razvojem v Zahodni Evropi, po potrebi tudi s tistim na Slovenskem v drugih umetnostnih vejah, predvsem z literaturo in likovno umetnostjo. Pri tej zgodovinski metodi nenehno razvidni sta socialna in družbena sestavina, najprej v uvodih v stanja v družbi ter v državnih okvirih za posamezna obdobja, kakor tudi posebej glede družbenih nosilcev glasbenega razvoja. Pogled v preteklost slovenske glasbe je tako celovit in plastičen, razvojna prizadevanja in ustvarjalni dosežki so vrednostno soočani z zahodnoevropskim razvojem, po potrebi tudi kritično, se pravi enakovredno temu razvoju, katerega del je bila vedno slovenska glasba, kakor tudi s pojasnjevanjem posebnosti razvoja, denimo v obdobju po marčni revoluciji s pomenom nacionalne prebuje. Primerjalni vidik omogoča tudi najlažje razumevanje in približevanje razvoja te glasbe slovenskemu in tujemu bralcu.

V zadnji knjigi *Zgodovine* je z obravnavo prišel do začetka prve svetovne vojne, medtem ko je v svojih naslednjih zgodovinskih delih obseg širil v obdobje med vojnoma in čas po zadnji vojni. To velja najprej za *Stoletja slovenske glasbe*, zgodovinsko delo, izšlo leta 1964 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani, ki seže še v obdobje med vojnoma in v čas po drugi vojni do nekako leta 1960. Kot je razvidno iz besedila na 310 straneh in kot v Predgovoru le-tega in v svojih spominih pojasnjuje avtor, je bil namen publikacije dati širšemu krogu slovenskega bralstva po znanstveno zahtevni *Zgodovini* poljudnejše pisano besedilo v močno skrčeni obliki. Zato je to zgodovinsko delo brez opomb – pomembnejša literatura je navedena ob koncu vsakega poglavja, in razumljivo brez tujejezičnega povzetka. Vendarle je pomembno, da je Cvetko s svojim načinom kontinuiranih raziskav že po nekaj letih vanjo vključil obravnavo medtem odkritega novega gradiva, na kar posebej opozarja v Predgovoru. To pomeni, da publikacija »ni samo nekak zgoščen oris tega, kar obsega« predhodna *Zgodovina* in tudi »ne zgolj slovenski tekst tistega, kar je izšlo v hrvaškem jeziku (prim. Andreis, Cvetko, Đurić-Klajn: *Historijski*

razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji, Zagreb 1962).« V nadaljevanju še opozarja, da je »sistematika zgradbe [...] nekoliko drugačna«, prilagojena posebnostim in razvojnim možnostim slovenske glasbe vse do danes. Kot tretje navaja, da si je prizadeval, »da bi v tej knjigi še dalje čistil svoja gledanja na dejstva in probleme« obravnavane tematike.

Za dopolnilo neslovenskemu bralcu oziroma da bi »strnjeno seznanil tudi mednarodni prostor«, je Cvetko pripravil *Histoire de la musique slovène*, ki je leta 1967 izšla pri mariborski založbi Obzorja. Nastanek le nekoliko manj obsežnega zgodovinskega dela od *Stoletij slovenske glasbe* (sicer na 337 straneh, vendar nekoliko manjšega formata) je neposredno spodbudil 10. kongres Mednarodnega muzikološkega društva leta 1967 v Ljubljani v organizaciji Dragotina Cvetka. Sam pojasnjuje, da je publikacija nastala »neodvisno od navedene Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem [v treh knjigah] in Stoletij, [...] ki je bila glede na raven obravnave primerna tudi zahtevnemu, muzikološko verziranemu bralcu.«

Za vmesno obdobje do zadnje zgodovine slovenske glasbe je treba opozoriti, da se je Cvetkov zgodovinski interes iz slovenskega razširil še na južnoslovansko področje. Presenetljivo in ne dovolj znano je, da je razmišljal o glasbeni zgodovini vseh slovanskih narodov. Ti so bili tudi po Cvetkovem mnenju v orisih evropske glasbe in v svetovni leksiki »zelo pomanjkljivo omenjani«, medtem ko so bili »južni Slovani le v izjemnih primerih«. Od tod Cvetkova misel in prvotna pobuda: »Sam sem jih želel skupaj z lastnimi spoznanji prikazati v temeljnem orisu slovanske glasbe kot celote in nakazati njeno mesto v evropskem okviru.« Vendar se za takšno zahtevno obvezo naposled ni odločil, »[...] raje sem se posvetil razvoju glasbe južnih Slovanov«, ki ga je zanimala že vse od konca 30-ih let. Cvetkov zgodovinski oris *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Maribor 1981, je danes dobrodošlo pričevanje o združevanju narodov z velikimi kulturnimi razlikami tudi na glasbenem področju. Predstavljena zgodovina je pravzaprav prevod nemškega izvirnika *Musikgeschichte der Südslawen*, mednarodne izdaje iz leta 1975, temeljne informacije o glasbi v svetu dotlej domala nepoznanega področja, ki je pozneje izšla še v srbskem prevodu.

V treh desetletjih po obsežni *Zgodovini* in dveh krajših samostojnih zgodovinah ter po južnoslovanskem ekskurzu sta se vednost in gradivo o slovenski glasbi širila, prav tako z njima krog sodelavcev, nekdanjih Cvetkovih študentov, katerim se je z novimi prispevki pridružil seveda tudi Cvetko. Od tod njegovo spoznanje: »Ob študiju za slovensko glasbo važnih zapisov, najsi v obliki razprav ali knjižnih izdaj, sem sodil, da je treba prvi oris dopolniti in deloma revidirati, precizirati in ponekod tudi spremeniti nekatere moje prejšnje zasnove, za katere sem menil, da so potrebne korekcije.« Posledica novih raziskav in premislekov, še predvsem na podlagi novo nastale znanstvene literature njegovih kolegov, ki jim je bil večinoma mentor, je bila zgodovinska monografija *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, ki je izšla leta 1991 pri Slovenski matici v Ljubljani na dobrih petsto straneh. Kot pri *Stoletjih slovenske glasbe* je Cvetko

tudi tu opustil opombe in vsem poglavjem razen zadnjega dodal sezname literature ter na koncu obsežen angleški povzetek. Poudarek v novem delu je bolj na interpretaciji, viri, dotlej znani, so podrobno navedeni v prvi *Zgodovini*. Tako je nastalo novo in prečiščeno delo o zgodovini glasbe na Slovenskem, o njeni razvojni kontinuiteti, ki že v naslovu poudarja mesto slovenske glasbe znotraj evropske, predvsem zahodnoevropske, in s tem kot rdečo nit metodološko poudarja primerjavo in primerljivost slovenske glasbe z evropsko.

V svojem muzikološkem opusu je tako Dragotin Cvetko večkratno, znanstveno in še poljudnej, strokovno, pa v širšem okviru prečiščeno ter dopolnjeno utemeljil zgodovinski pogled na slovensko glasbo oziroma po smislu glasbo na slovenskih tleh. Vendar samokritično tudi tega svojega zadnjega »orisa«, kakor prejšnjih, ni jemal kot nekaj dokončnega. Ne gre le za upoštevanje novega, »[...] avtor nove obravnave naše glasbene preteklosti [bo] morda interpretiral drugače, s svojega zornega kota,« ker se spremenjajo vrednote in metode dela, tembolj ob dejstvu, da takšna zgodovinska obravnava ni monopol enega edinega raziskovalca«. To je tedaj kontekst, v katerem se že začnajo priprave na novo zgodovino slovenske glasbe, ki bo skupinsko delo več mlajših avtorjev, kar tudi s tega vidika kaže na izjemnost Cvetkovega prispevka na glasbenem področju. Sicer njegov ponavljajoči se zagovor avtonomnosti presojevalcev ali disciplin, bodisi kompozicijskih ali znanstvenih, napeljuje na sklepanje o Cvetkovi postmodernistični relativizaciji resnice v več resnic. Kakor je kritičnost naravna lastnost duha in tudi znanosti, ostaja Cvetkova zgodovinska obravnava slovenske glasbe temeljno znanstveno delo slovenske muzikologije.

V *Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem* je avtor kritično opozarjal na dejstvo, da ni imel na voljo monografskih publikacij, se pravi pripravljanih študij za veliko zgodovinsko delo. Te monografije in tudi razprave pred *Zgodovino* in po njej je najprej prispeval predvsem sam, kasneje so mu bile v oporo monografske publikacije in razprave njegovih nekdanih študentov. Med svojimi 28 knjižnimi publikacijami je imel na voljo sprva le monografije o Ristu Savinu (1949) in Davorinu Jenku (srbska in slovenska izdaja 1952 in 1955) ter *Odmeve glasbene klasike na Slovenskem* (1955). Takoj po *Zgodovini* je nadaljeval z raziskovalnim delom prav v tem smislu, tako so sledile monografske publikacije o Akademii Philharmonicorum Labacensis (1962), o Gallusu prvič (1965, nemška izdaja 1972), o Gojmiru Kreku (1977) in Antonu Lajovcu (1985), poljudna knjižna dela o Jenku (1980), Gallusu (1984), Lajovcu (1987) in Kreku (1988) v zbirki *Znameniti Slovenci*, predstavil je korespondenco Slavka Osterca (1988), znova obravnaval Gallusa (1991) in znova celovito Osterca (1993). Tako je v obratnem vrstnem redu ali *post festum* še podrobneje in določneje razširil določeno tematiko utemeljitev iz svojih temeljnih zgodovinskih del o slovenski glasbeni preteklosti. K njim je treba dodati še razprave, eseje in članke z obdelavo posameznih zgodovinskih obdobij, osebnosti ali posebne problematike za celotno obdobje slovenske glasbe, ki obsegajo več kot dvesto

enot, objavljenih doma in v tujini ali posebej pripravljenih za znanstvena srečanja doma in po svetu. Zaradi celovitosti Cvetkovega prispevka slovenski in s tem svetovni muzikologiji ne gre prezreti njegovega uredniškega dela, zlasti še znanstvenokritičnih izdaj spomenikov slovenske glasbe *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki obsega že skoraj šestdeset enot. Domala nepregledna je vrsta leksikalnih člankov za vodilne domače in tuje leksikone in enciklopedije (teh zadnjih je enajst), predvsem iz predvojnega in zgodnjega povojnega obdobja izhaja korpus koncertnih in opernih kritik, ki sam presega tristo enot. Že iz tega dela, opravljenega v več kot šestdesetih letih, ne upošteva je Cvetkovih institucionalnih zamisli, pobud in uresničenj, ni dvoma, da je bil Dragotin Cvetko izjemno delaven človek, povsem predan svojemu delu, za katerega je živel, ne pomišljamo reči »garač«, ki je disciplinirano opravil delo v dobro slovenske muzikologije, ki bi ga bolj normalno opravilo več ljudi skupaj, seveda če bi bili približno na isti duhovni ravni in z istimi najvišjimi ambicijami.

Doslej obravnavanemu prvemu in poglobitnemu vidiku utemeljitve slovenske muzikologije s Cvetkovim znanstvenim delom se pridružuje drugi, za muzikologijo nič manj pomemben institucionalni. Kot na znanstvenem je Dragotin Cvetko tudi na tem področju oral ledino v prizadevanju, da vzpostavi stanje, primerljivo z zahodnoevropsko muzikologijo, širše zahodno še z Združenimi državami Amerike. Obeh ni poznal le kot bralec muzikološke literature, marveč neposredno kot mednarodno aktivni muzikolog v stiku z najvidnejšimi in najvplivnejšimi kolegi. Posebej s srednjeevropsko muzikologijo se je seznanil že kot praški študent in aspirant za zgodovino slovanske glasbe.

Ni naključje, da je po drugi vojni aktivno sodeloval pri vseh poskusih ureditve visokošolskega študija glasbe kot znanstvene discipline oziroma sprva zgodovinske stroke. Dotlej se glasbena znanost še ni osamosvojila in glasbena zgodovina je bila še tudi pozneje le stranski predmet, vključno s predvojno Glasbeno akademijo. Še iz časov Znanstvenega inštituta pri predsedstvu SNOS v letih 1944 in 1945, katerega član je bil, Cvetko navaja, da se je »povezal [...] z vprašanjem reforme glasbene akademije.« Ta tematika ga je pritegnila ne le, ker je v zadnjih dveh vojnih letih opuščal skladanje in se je vedno bolj posvečal problematiki znanosti v glasbi. Ne tudi le zato, ker za to področje skoraj ni bilo interesa, marveč predvsem, ker se mu »je zdelo, da bi vanje utegnil uspešno poseči«, kar bi omogočilo, da bi se tudi tu približali prizadevanjem zahodno od naših meja.

Kot pojasnjuje sredi 60-ih let za nazaj, je postopno reševanje izobraževanja muzikološkega naraščaja videl v nekaj razvojnih fazah. Prva je bila leta 1945 ustanovitev znanstvenega oddelka tudi za samostojen študij glasbene zgodovine na ljubljanski Akademiji za glasbo, ki je leta 1946 vključeval študijske smeri zgodovina glasbe, folkloristika in teorija glasbene vzgoje. Leta 1948 se je preoblikoval v zgodovinsko-folklornega. Predstojnika ene in druge smeri sta bila Dragotin Cvetko in France Marolt,

program je bil teoretično-praktičen. Z Maroltovo smrtjo 1951 je ostala do začetka 60-ih let le prva smer.

Ob tem se je izkazalo, da Akademija za glasbo kot prvenstveno umetniška ustanova ni najbolj primerna za znanstveno delo. Za to dejstvo je Dragotin Cvetko kot najbolj osveščeni predvideval rešitev. Spominja se, da se mu je v obravnavanem razdobju 1945 do nekako 1960 uresničil njegov »življenjski načrt«. To – oblikovanje v slovenski znanosti dotlej še neobstoječe znanstvene veje – je bila druga faza, namreč leta 1961 ustanovljeni Oddelek za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, s katedrama za zgodovino starejše svetovne glasbe in za zgodovino slovanske in novejšje svetovne glasbe, ki je začel z delom naslednje leto. Tako je bil utemeljen samostojni študij muzikologije z možnostjo samostojnega znanstvenega dela, ki je bilo pretežno posvečeno raziskavam slovenske glasbe, in prvič v nekdanji Jugoslaviji je nastopila možnost študija in pridobitve magistrskega in doktorskega naziva. Dragotin Cvetko je na oddelku prevzel mesto predstojnika in rednega profesorja.

Prenovi študija na novih temeljih in v novih okvirih je po Cvetkovem gledanju sledila tretja faza razvoja slovenske muzikologije, ko je bil ustanovljen Muzikološki inštitut pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti v Ljubljani (od 19. novembra 1981 v okviru Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti). Ko je odložil dekansko funkcijo na Filozofski fakulteti, se je »približevala [zadnja] razvojna faza slovenske muzikologije, ki mi je bila v misli že od trenutka, ko sem se začel posvečati tej disciplini, se pravi od 1938. dalje«. Leta 1960 je predsedniku Slovenske akademije znanosti in umetnosti Josipu Vidmarju izrazil potrebo po ustanovitvi muzikološkega inštituta, ki se je na pobudo pozitivno odzval. Organizacijsko shemo zanj je podal v mnenje akademjskemu članu L. M. Škerjancu, ki je predlog pričakovano zavrnil. Ko je Cvetko postal član Slovenske akademije znanosti in umetnosti (izredni in redni v letih 1967 in 1970), je bilo njegovo stališče mnogo lažje. Po vseh težavah je prišlo do formalne ustanovitve inštituta leta 1972, zatem pa zavlačevanje »iz leta v leto«. Prej je bil nelegalno ustanovljen marksistični inštitut in po Cvetkovem »energičnem protestu« je Muzikološki inštitut po osmih letih le formalnega obstajanja jeseni 1980 lahko začel z delom. Tako se je začela uresničevati temeljna naloga inštituta, se pravi sistematične raziskave slovenske glasbe od začetkov in postopno, z dviganjem zgornje časovne meje, do sodobnosti, ter objavljanje izsledkov na znanstveni ravni ter s strokovno aplikacijo.

Po začetni fazi delovanja danes inštitut sodeluje z RISM in RILM, in to ob dejstvu, da je bil Dragotin Cvetko z vodstvom obeh teh ustanov v stiku in je prvi organiziral sodelovanje za Slovenijo. Inštitut na vsaka tri leta prireja mednarodne muzikološke simpozije, posvečene temeljnemu obdobjem slovenske glasbe znotraj evropske in pomembnim osebnostim, združene s prirejanjem koncertov, razstav. Sodelavci inštituta se udeležujejo simpozijev po svetu, kjer predstavljajo dosežke slovenske glasbe.

Med izdaje inštituta sodijo simpoziji in drugi zborniki ter od leta 2005 mednarodna znanstvena revija *De musica disserenda*. Temeljni inštitutski projekt je pripravljane in izdajanje spomenikov slovenske glasbe *Monumenta artis musicae Sloveniae*. Tudi v tujini navzoča zbirka predstavlja identitetno podobo slovenskega naroda na področju umetnosti. Dragotin Cvetko si jo je po zahodnoevropskih zgledih zamislil kot znanstvenokritično izdajo z dvojezičnimi uvodi o izbranih skladateljih – bodisi slovenskih ali pri nas delujočih tujih – z revizijskimi poročili, namenjeno študiju in praktičnim izvedbam. Kot je pojasnil v uvodu prvega zvezka iz leta 1983, naj zajame obdobja slovenske glasbe od 16. do začetka 19. stoletja, tj. renesanso, barok in klasicizem. Doslej je izšlo v zbirki blizu 60 zvezkov, v 21 zvezkih tudi celotni opus Jacobusa Gallusa.

Muzikološki inštitut tako zaokrožuje institucionalne okvire muzikologije na Slovenskem, od 1948 tudi z Glasbeno zbirko Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, ki je bila dve leti prej utemeljena prav tako na pobudo Dragotina Cvetka za temeljno pomoč muzikološkemu študiju in raziskovanemu delu, se pravi za strokovno in znanstveno delo. Pot do teh ciljev ni bila lahka, svoje je dodal še predvsem povojni čas državne represije, kot ga imenuje Cvetko, vendar je utemeljitelj slovenske muzikologije »navzlic bolj ali manj zlonamernemu oviranju mojega dela« v celoti uspel.

Ob tem ne gre prezreti Cvetkove mednarodne muzikološke dejavnosti, kjer je bil deležen nespornega priznanja, vsekakor brez ideoloških zadržkov, in bil zelo pogosto vabljen na sodelovanje ali neposredno na mednarodne konference; tedaj njegove intenzivne mednarodne dejavnosti, ki je vplivala na njegovo delo doma in na možnost predstavljanja slovenske glasbe v tujini, ki je tu ne moremo podrobneje predstaviti.

Z dobro sprejeto aktivnostjo Dragotina Cvetka na teh znanstvenih srečanjih ter s Cvetkovo dejavnostjo v Mednarodnem muzikološkem društvu in zaupanjem vanj je prišlo v tej ustanovi do pobude, da organizira društveni kongres, ki se je naposled uresničil kot 10. kongres Mednarodnega muzikološkega društva leta 1967 v Ljubljani. V organizaciji Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani je potekal od 3. do 8. septembra 1967 z blizu šeststo udeleženci iz 32 držav. Cvetko je bil tudi v znak priznanja za odlično organizacijo te mednarodne prireditve zadnji dan izvoljen za podpredsednika direktorija Mednarodnega muzikološkega društva (IMS). Tri leta po kongresu, ki je kot prvi kongres na slovanskih tleh pomenil še posebno promocijo slovenske glasbe, je izšel kongresni zbornik v obsegu čez 500 strani in z več kot osemdesetimi referati. Nedvomno je omogočil doslej najpomembnejšo uveljavitev slovenske muzikološke in tudi humanistične znanosti v svetu.

V javnosti znana je profesorjeva slikovito izražena osebna misel svojega poslanstva, da »ni hotel biti suha veja«. Se pravi, ne samozadosten, morda še vase zagledan znanstvenik brez odgovornosti za širino in nadaljevanje muzikoloških prizadevanj na Slovenskem. Kot smo videli, je svojo misel o »suhi veji« v povojnem času uresničil na najboljši in maksimalno mogoči način, kot utemeljitelj slovenske muzikologije na

znanstveni in institucionalni ravni. Uresničil jo je skladno s svojimi vzori v Zahodni Evropi in zahodnem svetu sploh, ki danes s prej s komaj predstavljivo množico muzikologov, znanstvenikov, profesorjev in študentov ter z njihovim znanstvenim delom živi svoje avtonomno življenje kot del evropske muzikologije.

Dragotin Cvetko – The Initiator of Slovenian Musicology

Summary

Academician Dr Dragotin Cvetko was the initiator of Slovenian musicology in two respects, scientifically by providing the basic historical works on Slovenian music and institutionally.

After the War Cvetko conceptualised the first scientific history of Slovenian music (*Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* [The History of Music on the Slovenian Territory], 3 vols, Ljubljana 1958–1960, with a longer French *Résumé*: “Histoire de la musique en Slovénie”). Then followed the abridged version, the French edition, the extended version for the South Slavic territory and the new, consolidated version (*Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991, with a substantial English Summary: “Slovene Music in Its European Setting”), as well as historical monographs and a number of treatises which he presented both at home and abroad. Cvetko based his historical method on the systematics of stylistic periods that were interpretationally close to principles laid down in the *Handbuch der Musikwissenschaft*. From the latter also derived the fixture in Cvetko’s historiography, i.e. the stylistic-developmental and qualitative comparison between Slovenian music and West European music as its broader framework.

The second respect is marked by the Department of Musicology at the Faculty of Arts, Ljubljana, which was established in the early 1960s on Cvetko’s initiative, where he was the first chair and long standing professor, and one decade later by the Institute of Musicology, now a constituent unit of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, where he served as the first administrator. In the former institution, Cvetko introduced musicology as a new scientific discipline at the Slovenian university. Soon after the establishment of the Department of Musicology, he also promoted the publication of the still current international scientific review, *Muzikološki zbornik/Musicological Annual*. At the institute he set the basis for systematic research on Slovenian music and set the groundwork for the internationally recognised scientific critical edition of the monuments of Slovenian music, *Monumenta artis musicae Sloveniae*, which almost thirty years later counts approximately sixty volumes. Cvetko’s international contacts with some of the leading musicologists as well as his ambitions enabled the organisation of the 10th Congress of the International Musicological Association in 1967 in Ljubljana.

Thus, as author and organiser, Academician Dragotin Cvetko promoted the study and research of music on new foundations in the Slovenian territory.

GREGOR POMPE

Miselna izhodišča Dragotina Cvetka

Začnimo *in medias res* z dvema navedkoma iz Cvetkovih zgodovinskih pregledov slovenske glasbe, ki natančno prikazujeta delovanje mestnih glasbenikov v protireformacijskem času:

Spori niso nastajali le med obema vrstama glasbenikov [med piskači in goslači], marveč tudi v isti vrsti, ker so, kot vse kaže, jemali drug drugemu zaslužek. Tako je leta 1653 piskaški mojster Matija Pavlin tožil svojega pomočnika Matijo Tormana in tudi druge pomočnike, da ga nočejo ubogati; sodnik naj jih pozove, da bodo zaslužek delili z njim. Toženec pa se je obrnil proti tožniku, češ da mu Pavlin jemlje darove in povzroča še druge neprijetnosti. Mestni svet je imel potemtakem s svojimi muzikanti mnogo opravka in jih je skušal krotiti s kaznimi in raznimi pretnjami. Leta 1653 jim je celo zagrozil s trančo, kamor so zapirali sicer le kriminalne zločince. [...] Muziki so bili slabo plačani in so se zato ozirali za postranskimi dohodki, naj so že dotekali od te ali one strani. Nekateri so se ukvarjali celo z raznimi obrtmi, kot na primer piskaški mojster Jakob Jukat, ki mu je mestni svet leta 1602 prepovedal prodajanje masti.¹

V Hrenovih zapisih je omenjeno, da so pri Kraljevi umestitvi sodelovale tudi orgle, trobente in timpani. Instrumente je oskrbela stolnica, kar pravi, da jih je imela v svoji lasti. Da je bilo temu tako, priča gradivo iz leta 1919. Takrat je namreč vdova piskača Jakoba Jukhäta škofu vrnila instrumente, ki si jih je od njega svojčas sposodil njen pokojni mož.²

V obeh citatih je v ospredju piskaški mojster Jakob Jukat, Cvetkova zapisa pa ločijo več kot tri desetletja muzikološkega znanstvenega dela. Toda z izjemo ortografije piskačevega priimka se Cvetkov historiografsko-pripovedovalni aparat ni zamenjal. V prvem

planu se znajdeti socialna situacija mestnih muzikov (bili so slabo plačani) in njihova institucionalna odvisnosti (instrumente je imela v lasti stolnica), nekaj pa je mogoče izvedeti celo o njihovih osebnostih, ki so bile očitno naklonjene spletkam in sodiščnim aferam. Seveda moramo biti pozorni še na eno pomembno dejstvo: vsi zgornji zgodovinski zapisi so skrbno dokumentirani. Če skušamo torej zgornja citata metodološko opisati, je mogoče s precejšnjo gotovostjo zapisati, da imamo v primeru Cvetkovega zgodovinopisja opravka s tipično pozitivistično metodo. Avtor namreč umetniško dogajanje povezujejo s številnimi zunajumetniškimi faktorji in s tem riše širšo zgodovinsko fresko, ki jo razume kot niz vzročno-posledičnih odnosov.

V Evropi ima filozofski pozitivizem svoje korenine v spisih Augusta Comta že v prvi polovici 19. stoletja, ne dolgo zatem pa se je prek Hippolyta Taina naselil tudi v umetnostnih vedah. Na Slovensko je kapnil sorazmerno pozno in ga gre vzporejati z razmahom slovenske znanosti. Med prvimi pozitivisti na naših tleh tako najdemo pedagoga Karla Ozvalda, kot filozofski pojav pa je doživel prve podrobnejše obravnave v spisih Franceta Vebera in Alme Sodnikove šele po prvi svetovni vojni, idejnim vzorom pozitivizma pa so se približali tudi t. i. »masarikovci«, praški študentje, »ki so hkrati z etičnim, socialnim in političnim programom svojega učitelja prevzemali tudi njegove spoznavnoteoretske nazore«. ³ Cvetkove pozitivistične korenine s temi spoznanji dobivajo odločnejše oblike: ko se je leta 1932 vpisal na Filozofsko fakulteto na Oddelek za pedagogiko in psihologijo, sta njegova profesorja postala prav Ozvald in Veber, ⁴ v svojih spominih med izstopajočimi profesorji, ki so nanj napravili največji vtis, Cvetko omenja tudi Sodnikovo, ⁵ hkrati pa poda tudi precej topel opis T. G. Masaryka, ki ga pojmuje kot globokega misleca, filozofa, »ki si je svet predstavljal drugače kot Marx«. ⁶

Kljub temu, da Cvetko poudarja, da se že v času svojih študijskih let ni strinjal z vsemi pogledi svojih profesorjev, ⁷ pa sta brez dvoma močni osebnosti, kakršni sta bili Ozvald in Veber, močno zaznamovali njegova miselna izhodišča. Druga pomembna oblikujoča sila, ki je odmevala tudi v Cvetkovem znanstvenem delu, je bila gotovo svetovnonazorska podstat. Cvetko o sebi v svojih spominih pogosto govori kot o liberalcu brez strankarske pripadnosti. Njegovo ambivalenco med jasnim levim pozicioniranjem in odklanjanjem vsakršne institucionalizirane doktrine dokazuje tudi dejstvo, da se je sprva pridružil akademskemu društvu Triglav in praški skupini Nova Slovenija, nato pa iz obeh skupin tudi izstopil. V Cvetkovi »levi liberalnosti« je skrito dvoje: izrazita socialna drža, celo socialistični nazori in odprtost do kateregakoli svetovnega nazora, torej široka nedogmatskost. Zato niti ne preseneča, da ga je privlačil Ozvald, ki je pedagogiko razumel kot del splošne kulture, v kateri se vedno izraža trenutni duh dobe, in pozneje tudi Leo Kestenberg. Znani nemški reformator glasbene vzgoje in kulturne politike, pri katerem se je Cvetko celo želel zaposliti, pa je takšne načrt žal prekinil nacistični izbruh leta 1938, ⁸ je glasbeno izobraževanje razumel kot socialno-politično nalogo. Med glasbo in socializem je postavljaj enačaj, saj je bil prepričan, da

glasba lahko vpliva na celotno človekovo bitje in se tako dejavno vključuje v njegovo »humanizacijo«.⁹

Levičarske in socialistične impulze je Cvetko vpil tudi v nadaljevanju svojega študija v Pragi, kjer je obiskoval muzikološka predavanja pri Josefu Hutterju in Zdenčku Nejedlýju.¹⁰ V svetovnonazorskem pogledu je zanimiv predvsem Nejedlý, ki je bil zavezan socialističnim pogledom in je že leta 1921 postal pomemben član češke komunistične partije, goreč privrženec Masaryka, po drugi svetovni vojni pa je postal celo kulturni minister. S Slovenijo je ostal povezan kot dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, njegovo ime pa danes žal povezujemo s totalitarno hegemonijo in krutim obračunavanjem s svetovnonazorskimi oponenti, tudi s kolegom J. Hutterjem. Med številnimi novimi znanstvi, ki jih je Cvetko navezal v Pragi, gre gotovo izpostaviti tudi Matijo Murka, pri katerem so se v tistem času zbirali »študenti vseh slovanskih narodnosti«.¹¹ Prav Murko je imel namreč »[p]recejšnje zasluge pri znanstvenem formiranju slovenske literarne vede in pri njenem usmerjanju v pozitivizem.«¹²

Bližina socialistične misli, liberalnost, nesholastičnost, prepričanje o nujnosti znanstvene podprtosti in bližina materialistični filozofiji so Cvetka logično usmerjale v pozitivizem. V tem pogledu je še posebej zanimivo Cvetkovo odklanjanje njegovega praškega profesorja za kompozicijo Aloisa Hábe. Zdi se namreč, da je Cvetka še bolj kot sama estetska plat četrtrtonske kompozicijske tehnike, odbijalo skladateljevo povezovanje sveta četrtrtonske glasbe z antropozofskimi nazori.¹³ Cvetko o umetnosti razmišlja bolj kot o socialni danosti, kar podrobno razloži v svojem članku »Vzajemni odnosi med glasbo in družbo«, v katerem jasno opozarja, da človek ne agira zgolj iz svoje lastne subjektivnosti, temveč da je vedno del družbe – glasba ima vpliv na človeka in posledično na družbo, seveda pa je mogoče ta vzročni tok tudi popolnoma zaobrtni: družba vpliva tudi na glasbo.¹⁴ Cvetko se tako ne sprašuje o pojmu absolutne umetnosti in tudi ne o metafizičnih dimenzijah ustvarjanja, prav zato se ga tudi ne dotakne prav v času njegovega študija vse bolj vzpenjajoča se in modna fenomenologija, ki v središču postavlja fenomen sam, torej umetniški predmet v njegovih strukturalnih in metafizičnih vrednostih, ter se tako jasno zoperstavlja pozitivizmu.

Vendar pa je v Cvetkovem pozitivizmu mogoče odkriti še dodaten tok, ki se najbolj razločno kaže ob njegovi sistematiki zgodovinskega periodiziranja. Kljub ozkemu vzročnemu povezovanju zgodovinsko-socialnih danosti z umetnostnimi dosežki njegova periodizacija ne sledi logiki velikih zgodovinskih premikov, temveč zaporedju umetnostnih slogov. V tem je mogoče ugledati tudi nekaj vplivov Izidorja Cankarja in njegove tipološke »sistematike stilov« – Cvetko sam priznava, da je v »Cankarjevih interpretacijah [...] našel marsikaj tega, kar [je] s[a]m iskal in pozneje tudi spoznal v sorodnem fenomenu svojega, glasbenega področja«.¹⁵

Vsa ta miselna izhodišča – pozitivizem učiteljev, liberalno levičarstvo, socialna fundiranost umetnosti – odmevajo v Cvetkovih znanstvenih delih. Ne le na ravni izbrane

metode, temveč tudi pri izbiri predmeta preučevanja. Natančni pregled Cvetkove bibliografije nam lahko precej določno zariše meje in obzorja Cvetkovega zanimanja.¹⁶ Tako ni mogoče spregledati, da je posebno pozornost namenil predvsem zgodovinskim študijam – v prvi vrsti zgodovini slovenske glasbe, nato pa tudi jugoslovanske glasbe in širšega južnoslovanskega območja. V prvih letih svojega znanstvenega delovanja je nekaj pozornosti v skladu s svojo disertacijo namenil tudi problemu glasbenega izobraževanja, bistveno redkeje pa se je ukvarjal z metodološkimi vprašanji ali temami iz sistematične muzikologije in etnomuzikologije, v zvezi z zavrtnitvijo ali vsaj nekakšno ignoranco do fenomenologije pa velja izpostaviti, da je v njegovem izjemnem znanstvenem opusu mogoče odkriti samo eno analitično študijo, pa še to je avtor naslovil kot »poizkus«.¹⁷ Gotovo je ob tem zelo zgovorno tudi dejstvo, da se je lotil dela Vinka Globokarja, torej skladatelja, ki imanentno glasbeno strukturo pogosto zamenjuje s širšimi sociološkimi ali filozofskimi koncepti.

V svojih glasbenozgodovinskih spisih teži Cvetko po čim bolj temeljiti zgodovinski rekonstrukciji, ki sledi logiki kronološke zapovrstnosti in je vedno skrbno dokumentirana z najrazličnejšimi oblikami virov. Slabše jo po navadi odnese analitični del, prediranje v glasbena dela sama, kar najbolj izrazito izstopa iz Cvetkove monografije o Slavku Ostercu,¹⁸ v kateri sicer kar dve poglavji nameni vprašanju Osterčevega kompozicijskega koncepta in opusa. Toda pri orisu kompozicijskega koncepta se Cvetko ustavlja predvsem pri povzemanju Osterčevega neobjavljenega spisa »Hromatika i modulacija« in dokumentacije Karla Pahorja, iz katere je razvidno, kako je pri Ostercu potekal kompozicijski pouk, kar bi sicer Cvetko lahko pripovedoval tudi iz prve roke, vendar zaradi želje po visoki stopnji znanstvene objektivnosti in dokumentiranosti očitno ni zaupal moči bolj subjektivne introspekcije. V obširnem poglavju, ki je posvečeno Osterčevemu opusu, pa so popisane okoliščine nastanka del in glavne formalne značilnosti, medtem ko ostaja priokus, da se avtor vprašanjem specifik Osterčevega glasbene stavka, ki jih je sicer zares težko analitično ujeti, ves čas spretno izogiba.

Cvetkova pozornost torej ne velja toliko skladateljevemu delu, temveč bolj njegovemu »osebnostnemu liku« – v skladateljskih monografijah torej sploh ne želi toliko razkrivati značilnosti skladateljeve glasbe, temveč bolj njegovo celostno osebnostno podobo, v kateri naj bi se zrcalila duh dobe in seveda že tudi osnovne značilnosti njegove umetnosti. Takšen pristop je seveda značilno pozitivističen, v njem je mogoče zaslediti tudi odtenke biografske metode.

Poleg sintagme »osebnosti lik« je za Cvetkovo znanstveno delo značilno tudi iskanje »razvojne linije«. Vsak izsek iz skladateljevega življenja ali dela, podobno kot tudi postaje v delovanju institucij in širših glasbenih sistemov, so pri Cvetku vpeti v razvojno logiko, ki mestoma spominja celo na idejo organicizma. V tem pogledu so simptomatični naslovi posameznih poglavij iz Cvetkove monografije o ljubljanski Akademiji filharmonikov: začne se z »Razvojnimi pogoji«, ki jim sledi »Ustanovitev

ljubljske Akademije filharmonikov«, ki doživlja »Rast in vzpon«, ter se sklene z »Nadaljevanjem in koncem prizadevanja«, kot nekakšen zaključek pa sledi oris »Razvojne vloge in pomena Akademije filharmonikov«. ¹⁹ Poleg »razvoja« zanima Cvetka tudi »pomen«, torej umeščenost neke osebnosti, institucije ali fenomena v širši kontekst, pri čemer se izkaže, da gre skoraj kot po pravilu za nacionalni kontekst.

Seveda se je ob tem mogoče spraševati, v kolikšni meri je zato trpel aksiološki kriterij. Antropolg Vlado Kotnik je pri tem, do slovenske muzikologije, tudi Cvetkove, izredno kritičen in v razpravi o stanju vednosti o slovenski operni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti svoja spoznanja strne v misel, da »je slovensko muzikologijo opera kot njej naturalistično pripisan raziskovalni teritorij zanimala zelo enostransko, arhetipsko, tj. v okviru shematizacij 'nacionalne umetnosti' in njej podobnih taksonomičnih kategorizacij, pri čemer muzikološki pogled na opero ni uspel elaborirati interpretativnega instrumentarija za družboslovno in družbeno analizo opere, temveč se je povečini odel v glasbenozgodovinski deskripcionizem in inventarizem«. ²⁰ Tako zares ni mogoče spregledati, da so nekatera Cvetkova znanstvena dejanja motivirana tudi z idejo nacionalnega ponosa. V predgovor Sivčevega pregleda slovenske operne ustvarjalnosti se mu prikrade misel, da je letnica prvih začetkov slovenske operne poustvarjalnosti oz. ustvarjalnosti »imenitna«, ²¹ še bolj jasno pa izpostavlja svojo misel o moči in vlogi slovenske glasbene tvornosti skozi stoletja v predgovoru k monografiji *Slovenska glasba v evropskem prostoru*:

Če poskušamo s tega vidika doumeti delež slovenskega človeka za razvoj in obstoj slovenske glasbe v slovenskem in evropskem merilu, ni razloga, da bi se morali sprijazniti z interpretacijo, po kateri naj bi se začela slovenska glasba šele z reformacijo v 16. ali s slovenskim preporodom v 19. stoletju ali celo pozneje. Razvoj, stvarno podkrepljen ali le domneven, predpostavlja njen začetek za precej zgodnejši čas in priča o njeni kontinuiteti skozi številna stoletja, vedno v skladu z duhovno in materialno sfero, v kateri je nastajala. ²²

Plod takšne miselnosti je mestoma nenavadna sestava »razvojne linije« zgodovine slovenske glasbe, za katero se, sodeč po Cvetkovih monografijah, zdi, da je potekala zelo uravnoteženo in premočrtno, svoj odjek pa je našla prav v vsakem slogovnem obdobju – na prvi pogled, glede na delež, ki odmerjen posameznih slogovnim obdobjem znotraj celotnega zgodovinskega pregleda, dobimo občutek, da je slovenska glasba živela z enako silovitostjo v vseh preteklih zgodovinskih trenutkih.

Ob vprašanju nacionalnega je smiselna še en premislek, ki buri post-cvetkovsko slovensko muzikologijo, ki še ni zmogla poguma ali znanja ali obojega ali pa tudi česa tretjega za novo zgodovinsko perspektivo: Cvetko je naslove svojih zgodovinskih pregledov izbral zelo bistroumno. Naslov *Slovenska glasba v evropskem prostoru* jasno nakazuje na enakovredno vpetost slovenske glasbe v sočasne evropske glasbene tokove, *Stoletja slovenske glasbe* že v naslovu podčrtujejo misel, da je slovenska glasba »živa« že stoletja,

torej precej dolgo, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* pa se seveda spretno izogiba oženju v slovensko zgodovino glasbe, kar Cvetku omogoča, da v svoj razvojni pogled enakovredno vključi tudi tiste neslovenske glasbenike, ki so pomembno vplivali na slovensko glasbeno življenje. Takšna logika pa ima seveda manjšo lepotno napako: če bi bili v njej dosledni, bi najbrž morali iz »zgodovine glasbe na Slovenskem« izvzeti vsaj J. Gallusa, če ne tudi J. K. Dolarja. Seveda pa opozarjam, da dobiva ta problem zanimive zaostritve tudi v sodobnosti: kdo izmed dvojice Vinko Globokar – Neville Hall se uvršča v današnji kontekst glasbe na Slovenskem?

Toda metodološko enodimenzionalnost in nacionalno osredičenost Cvetkovega dela je mogoče razumeti. Najbrž se jo je zavedal tudi Cvetko sam, saj je v oceni stanja slovenske muzikologije leta 1977 zapisal, da v muzikoloških začetkih

orientacija znanstvenega pristopa v tej zvezi ni bila najbolj občutljiv problem. Po tej strani je bilo treba uveljaviti metodologijo sodobne muzikologije nasploh in v posameznostih s poudarkom na bistvu umetnine ter s potrebo izhajanja iz njene strukture, s tem pa z novim pojmovanjem usklajen analitični proces, ki zahteva sodobno metodološko in tehnološko verziranost; ob tem so seveda bili v interpretativnih in sklepnih konsekvencah pomembni tudi za bistvo obravnavanega fenomena važni aspekti, ki lahko pojasnijo vzroke njegovega nastoja, njegovo zasnovo in posledično pomembnost.²³

V tej misli je skrita esenca Cvetkovih metodoloških in tudi miselnih izhodišč z majhno pripombo, da Cvetku prvi del s »poudarkom na bistvu umetnine« in »izhajanju iz njene strukture« še ni uspel, da pa je uspešno krenil v »historično smer«, da je pojasnil »vzroke nastoja« in jih predstavil v logični vzročno-organski zvezi. Cvetko si najbrž pred tako le delno uresničitvijo zastavljenega cilja ni zatiskal oči, saj je v omenjenem članku tudi jasno zapisal, da je slovenska muzikologija tenka, kar se tiče estetike glasbe, teorije glasbene vzgoje, sociologije in psihologije glasbe.²⁴

Ob zaključku tega kratkega pregleda Cvetkovih miselnih izhodišč in njihovih nadaljnjih »prevodov« v metodološke okvire moramo jasno izpostaviti, da je bil Cvetko v svoji zavezanosti pozitivistični historiografski metodologiji za evropske in deloma tudi slovenske razmere nekoliko pozen oz. v zamudi – namenoma uporabljam izraza, ki se ju sicer slovenska muzikologija ob vprašanih vrednosti slovenske glasbe z največjo virtuoznostjo izogiba. Izbira metode je bila gotovo povezana s Cvetkovim osebnostnim ustrojem, na katerega so v veliki meri vplivali njegovi fakultetni učitelji, širše znanstvo v obdobju študija v Pragi in tudi liberalni svetovni nazor. Toda navkljub določenim omejenostim, ki jih s seboj nosi pozitivistična popisovalnost, se zdi takšen temeljit in vedno argumentiran pristop za pionirsko delo na področju zgodovine slovenske glasbe celo edino logičen in smiseln: na začetku je veljalo zbrati gradivo, ga popisati, kronološko urediti in ovrednotiti glede na njegovo mesto v »razvojni liniji« in po njegovem »pomenu« za nacionalno identiteto. Razprava o Cvetkovih pomanjkljivo-

stih je tako v resnici razprava o minusih vseh nadaljnjih post-cvetkovskih generacij. O tem, koliko so slednje znale prestopiti začrtano pot svojega utemeljitelja, bo verjetno tekla beseda na kakšnem drugem simpoziju. Sam pri sebi pa ugotavljam, da se lahko imam za vrednega Cvetkovega dediča samo takrat, ko znam v polni meri ceniti njegovo pionirsko delo in biti do njega hkrati tudi neusmiljeno kritičen.

The Conceptual Background of Dragotin Cvetko's Scholarly Work

Summary

The bibliographical overview of the works of Dr Dragotin Cvetko sheds light on the academician's breadth and scientific preferences as well as reveals the bases of his methodological research and in many ways also the tenets of his worldview. The research will focus precisely on the mental principles of Cvetko's musicological work as they appear especially in his most important monographs dealing with the history of Slovenian music (*Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* [The History of Music on the Slovenian Territory], *Stoletja slovenske glasbe* [The Centuries of Slovenian Music] and *Slovenska glasba v evropskem prostoru* [Slovene Music in its European Setting], as well as monographs on Slovenian composers). In conceptualising his historical view, Cvetko largely drew on positivistic principles prioritising historical *akribic* and empiricism of sources, while devoting less attention to phenomenological penetration into the music sentence of selected works. This approach can be paralleled with works of some leading Slovenian researchers of his time who dealt with other art disciplines (art history, literary science). And it is precisely by drawing such a parallel that one can truly appreciate the influence, power and the still living genius of Dragotin Cvetko in contemporary Slovenian musicological moment.

OPOMBE K PRISPEVKU / NOTES TO THE ARTICLE:

- ¹ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, zv. 1 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958), 204.
- ² Id., *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 96.
- ³ Darko Dolinar, *Pozitivizem v literarni vedi* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978), 80–81.
- ⁴ Cvetkova semestrsko pričevala, shranjena v NUK-u, razkrivajo, da je pri Ozvaldu poslušal zgodovino pedagoške kulture, znanstveno pedagogiko, mladinoslovje in socialno pedagogiko, pri Vebru pa razvojno in analitično psihologijo, glasbeno psihologijo, spoznavno teorijo, psihologijo ter seminar iz filozofije.
- ⁵ Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1995), 23.
- ⁶ Ibid., 37.
- ⁷ Ibid., 23, 25.
- ⁸ Ibid., 62.
- ⁹ Prim. Günter Batel, *Leo Kestenberg. Musikerziehung und Musikpflege. Pianist, Klavierpädagoge, Kulturorganisator, Reformator des Musikerziehungswesens* (Zürich: Mösel, 1988).
- ¹⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 43.
- ¹¹ Ibid., 39.
- ¹² Dolinar, *Pozitivizem v literarni vedi*, 84.
- ¹³ Cvetko, *V prostoru in času*, 41.
- ¹⁴ Prim. Dragotin Cvetko, Wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft, *Muzikološki zbornik* 21 (1985), 5–16.
- ¹⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 23.
- ¹⁶ Prim. Jože Sivec, Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka, *Muzikološki zbornik* 27 (1991), 5–34.
- ¹⁷ Dragotin Cvetko, Ein Versuch der Analyse: V. Globokar, Concerto grosso, *IMS Report of the 11th Congress Copenhagen 1972* (Copenhagen: Hansen, 1974), 50–53.
- ¹⁸ Dragotin Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993).
- ¹⁹ Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962).
- ²⁰ Ibid., 223.
- ²¹ Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere / Two Hundred Years of the Slovene Opera* (Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981).
- ²² Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 5.
- ²³ Cvetko, Današnje stanje slovenske muzikologije, *Muzikološki zbornik* 13 (1977), 7–8.
- ²⁴ Ibid., 12.

NADEŽDA MOSUSOVA

What is Necessary for a Modern National, Regional or European History of Music

What is necessary?

We will see this from Cvetko's thoughts, so it would be appropriate to start with his words published in *Zvuk* 24–25, 1959 (p.166), after his stay in Paris, where he attended the UNESCO musicology conference entitled *L'univers de la musique et ses différentes cultures* in 1958.

I would mention, by the way, the opinion brought by the leader of the Musicological Chair at Sorbonne, Jacques Chailley. He underlined, namely, that we all should know the music of the whole world, its current development phase and its complete history. So that we could afford mutual understanding with right and sincere meaning. Seductive thought! But who will realize it and how? European music has not been investigated enough, nor is European music rightly interpreted. That is because its manner of interpretation, explanation of achievements, and leading tendencies usually depend on the scholar who is presenting them. It is understandable that the approach depends on the scholar's comprehension, which is after all the right way. We constantly strive towards the still unaccomplished goal of more objectivity in interpretation. It is not my intention to enter into details. Just to mention that all former histories of music explained music one-sidedly: German historians present music as primarily the field of the German spirit, French historians in their way, Italians also, etcetera. If we return to Chailley's project, which is quite obviously not only his own, we find that it seems clear that we find necessary – besides the aspiration for objective treatment of historical problems – to also include striving to investigate documentary material, to present musical cultures of other continents and nations. This is a dream of the future, the dream which should be realized, yet already its contours will be an enormous success.

Where is this human being, we can ask, where is this scholar, who can possess knowledge of the whole world's music, its current development, and keep in mind all histories written everywhere? Today our European world is full of music histories, contemporary historical studies of all kinds. Why do we need something more? "Because", said Cvetko (some 53 years ago), "our, *European* music is not yet investigated enough". Is the process of investigation completed today, at least in the Western world? Of course not!

I am sure that Dragotin Cvetko would talk in this way today as well. Nowadays we are still far away from the implementation of Chailley's seductive thoughts. Not as much as 50 years ago, but many things still wait to be brought into the right place. On the periphery of Europe, "little people from the suburb" are still treated inadequately or ignored. The twentieth century's achievements in the field of the music of Slovenes, Bulgarians, Greek, Serbs, Romanian, Croats, and Poles, even of Hungarians are kept aside and marginalized. Look for example at the *New Grove Dictionary of Music and Musicians* under "Historiography", p. 549, item "Nationalistic Historicism". In general, such a disparaging approach in histories of music or encyclopaedias does not by-pass Czech or Russian music. One must not forget that Czech music is as old as German.

When I was in Brno for the first time in 1969, attending the International Musicological Colloquium, there was a Round table on music encyclopaedias, dominated by the great concern of our Czech colleagues. They felt that their music was not represented enough in main reference publications. From my point of view I thought that they should have been satisfied, but they were not. What is there to say about the Southern Slavs two years after the International Musicological Society (IMS) congress in Ljubljana? It is good to take into account two articles by Melita Milin "General Music Histories and the Place of the European Periphery" (*Musicology*, Belgrade, No 1, 2001, pp. 141–149), and "The Place of Small Musical Cultures in Reference Books" (*Music's Intellectual History*, ed. Zdravko Blažeković and Barbara Dobbs Mackenzie, *RILM Perspectives* 1 (New York: RILM 2009), pp. 653–658). She also offers some practical advice, worth following, on how to write histories of music.

Histories of music disregard the Eastern part of Europe in many ways, ignoring that

Russian music rose from the minuscule beginnings. Once started, it quickly fledged. Moreover, the line sustained itself despite occasional flagging and failure, and it still shows little sign of exhaustion. Russia accomplished this feat in less than a century's span. No other country can make such a claim. America, for example, has yet to produce a body of indigenous, creative musicians in comparable bulk and of equivalent merit. Japan, to cite another instance, may possess the world's oldest counterpoint and chordal combinations in the Gagaku orchestra of the Imperial Palace in Tokyo, whose concerted patterns antedate Bach by a thousand years, and her musical vanguard ferment of the present day may also begin to command world attention; however, noth-

ing anywhere matches the successive outbursts of geniuses skyrocketing to the heavens of Russia's golden period, the nineteenth century.

This was written ten years after Cvetko's report, not by a Russian patriot but by a Western scholar, Faubion Bowers, in his two-volume book on Alexander Scriabin (1969). The author also pleads for a broader understanding of the world's music.

For this purpose a new (European) history of music is really needed. To pose the question again, after Chailley's and Cvetko's proposal written some half a century ago, and after Frances Fukuyama's proclamation of late 1980s that our era is the end of history. Do we also have to face the end of music history? Maybe Fukuyama was not taken seriously, but there are some other dangers with History (of the world, of mankind, European history, history of a nation or group of nations). Recently, in August 2011, we had the opportunity to hear on Viasat History TV Channel (which serves, as we know, for the popularization of science) the statement that history nowadays has become a dogma. "In schools pupils and students learn the same things for years, for decades. A revision is needed."

History of music, we can say, also suffers from a dogmatic approach. There are so many things taken for granted. It needs revision as well. To explain the sudden rise of Slavonic nations in the nineteenth century, to define it only in terms of accelerated development, is not enough. To have a new glimpse of Western music is also an important and not an easy task. So, on one side the 'skyrocketing' of Russian music in the nineteenth century, on another the long striving of Western musicians through the Middle Ages to reach the third (*la tierce harmonique*, to add for Jacques Chailley). Has, for instance, somebody tried to answer this question in all European histories of music, namely, why have Western musicians needed so much time to recognize the harmonic interval of the third as a consonance, to establish the triad, be it major or minor, to afford the harmonic thinking in general? This is an intriguing question with unbelievable answers, if any; a good topic among leading musicological problems.

Petar Konjović, when founding our Musicological Institute in Belgrade put in its programme three main research fields: "General musicological problems" (*Allgemeine musikwissenschaftliche Problematik*), "History of (Serbian) music (Church music as a part of Serbian history) and Folklore". The broad-mindedness of Petar Konjović which he shared with his colleague and very much appreciated friend Dragotin Cvetko, was focused on the importance of research into Orthodox Church music at a time when the mere mention of Orthodoxy was very unpopular in communist Yugoslavia.

Konjović insisted also on the research of folklore, on one hand encouraged (many folk-dance societies were founded in the post war Yugoslavia), on the other hand despised. I do not know if anybody here is familiar with the case of the (almost forbidden) *Ohridska legenda*. It is described in the memoirs of Oscar Danon, conductor and director of Belgrade Opera, who worked also in Ljubljana. This ballet, composed

by Serbian Stevan Hristić was at a rehearsal before its premiere scrutinized by top-ranking communist authorities. They decided not to allow its presentation, finding the story reactionary, and not good for the masses. Namely, the authorities insisted that the composer's scenario (libretto) and music with much folk dance, was a glorification of old-fashioned village life, while we were building a modern society with technically equipped farmers.

Danon defended Hristić's ballet because he needed it for the Belgrade repertoire and he persuaded his communist colleagues to let the audiences decide. The ballet was given its Belgrade premiere shortly after, in November 1947, and gained much popularity in Yugoslavia. Later, Hristić's work was sent abroad to the Edinburgh International Festival of Music and Drama in 1951, thanks also to the Labour party of Great Britain. (See *Memoirs of Danon*, p. 122, and p. 131.)

The Western scholar despises folklore in another way. Fear of the *Bauernmusik*, which Béla Bartók had to fight against, is well known. Who is afraid of folklore and why in world histories of music? In the process of winning a place in European music, folklore was for many nations the way or the bridge to come into focus. Folklore propelled the so-called phenomenon of accelerated development. In the nineteenth and twentieth centuries new music was inspired by folklore, i.e. its representatives pleaded for equal rights with the so-called universal (West European) music (Alfred Einstein also used the term "neutral" music in his *Music in the Romantic Era*, New York, 1947, p. 207). The last people wanted to be first, at least to have an honourable place in the history of music.

In this style I offer you a story from the Bible, the parable about the landowner, the vineyard and its labourers (*The New Testament*, Matthew 20, "The First and the Last"). We can try to make a new musical parable: The landowner is God Almighty, of course, the vineyard is music and the workers are musicians, hired early in the morning, in the middle of the day, in the afternoon and in the late evening.

And about the eleventh hour he (the landowner) went out and found others standing idle, and said to them: "Why have you been standing here idle all day?" They said to him, "Because no one hired us". He said to them "You also go into the vineyard, and whatever is right you will receive." (vv 6, 7) In the end all the workers received a denarius, as was promised, and the first complained saying (v 12): "these last men have worked only one hour, and you made them equal to us who have borne the burden and the heat of the day."

The burden and the heat of the day means here the slow and gradual conquest of polyphony in Western world (at a time when China and Japan already had an elaborate counterpoint) and the process of acquiring all musical forms, which 'the newcomers', according to the 'first men' stuffed with folksongs. To simplify the story and proceed with our modern parable, we can continue with the envy of the 'first work-

ers', who responded with rejection. To introduce a folk melody into Western forms of music, or to give to a folk melody an important place in a symphony or opera, was for the 'first men' aesthetically inadmissible, both for composers and for some Western musicologists (we remember Schönberg writing about oil and water in *Symphonien aus Volksliedern*, Stimmen I, Berlin, 1947).

After Stravinsky's and Bartók's appearance on the world scene, some of the 'first men' chose to recognize some of the 'last men' achievements, but did not cease to look down on the 'newcomers'. Theodor Adorno (spokesman for Arnold Schönberg), gave condescendingly bombastic approval of Moussorgsky's opera *Fair of Sorotchinsk*, in an article written in 1929 (quoted in *Musik-Konzepte*, 1981). Adorno is firstly delighted with Gogol and the libretto, then with the music:

kurz ein Opernbuch, das wetterleuchtet wie ganz wenige. Dazu die Musik, vielleicht die vollste, rundeste, die es von Mussorgskij gibt, ohne die Leerstellen der Staatsaktionen, auch nie folkloristisch im Sinne der blossen Aufnahme von Volksmelodien und Volksliedstill, sondern unvermittelt noch aus den gleichen kollektiven Quellen gespeist, die das Volkslied je und je vielleicht entliessen, nie mit den simplen Freude an Bodenständigem, sondern in der Gebundenheit ihres lokalen Bezirks grossen Märchengegenständen zugewandt: eine Märchenmusik, so wenig aufs Bäuerliche zu reduzieren wie echte Märchen.

This one sentence should be an apology of 'folklorism'. Does folklore 'inserted' into 'art' music need an apology and so much verbal exhibitionism? Evidently Adorno was very moved and full of positive thoughts after a performance of the *Fair of Sorotchinsk* in the version of Nikolai Tcherepnin, premiered in Monte Carlo in 1923. Why not the *blosse Aufnahme*? What does that mean? The folksong photographed? How can one at first sight know which folk melody is *blosse Aufnahme* and which is invented by the composer. The examples of Tchaikovsky's *Fifth Symphony* and *Serenade for Strings* are very well known.

Bartók was also one-sided in his non-admission of Slavonic music. In his opinion, he was the first and the only one to make creative use of the so-called *Bauernmusik* in art music. He never mentioned his predecessors. His ignoring of Russian music and Igor Stravinsky's work can perhaps be explained. Bartók composed *The Wooden Prince* for *Ballet Russes* but Diaghilev did not want it. He labelled the composition as "false modernism".

So, these are all subjects for some new European encyclopaedias and histories of music, which should create a balance between the first and the last 'workers' and treat different musical phenomena with equal rights, but not undeserved rights. For this purpose let the 'last men' write a general history of music. In this sense we hope and are sure that Dragotin Cvetko's entire great work was not and is not the voice in the wilderness.

Kaj je neobhodno potrebno za sodobno nacionalno, regionalno ali evropsko zgodovino glasbe

Povzetek

Znano je, da so raziskovanja nacionalne zgodovine glasbe podvržena zaprtosti, regionalni pa manjka preučevanje medsebojnih vplivov. V evropski zgodovini glasbe bi bilo zaželeno in plodno končno prenehati z delitvijo na pomembne in obrobne stvaritve. Sodobna dela slovanske in ostale narode (prišleke) še vedno obravnavajo kot 'majhne ljudi iz obrobij', če uporabim izraz Petra Franklina. Dobri primeri, v katerih avtorji razpravljajo o glasbi »obrobnih« narodov (nem. *Randvölker*), če je le mogoče, brez predsodkov, so *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (2002; ur. Jim Samson), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (2004; ur. Nicholas Cook in Anthony Popl) ter *Geschichte der Musik* (7 zv., 2. izd., Laaber 2008; ur. Carl Dahlhaus). V teh primerih je odločilno, da se muzikologija in etnomuzikologija čim bolj približata ena drugi. Zgodovina zahodne evropske glasbe namreč ne omenja ustnega izročila. Na drugi strani pa je glasba vzhodnoevropskih (slovanskih) narodov prikazana s poudarkom na ljudski dediščini, vendar pri tem ni globljega razumevanja, od kod izvira tipičnost njihovega primera. Ustvarjanje take zgodovine evropske glasbe zahteva ponovni pregled zgodnejših pogledov in preučitev dognanj v glavnih zgodovinskih delih, začenši z 18. in 19. stoletjem. V poskusu, da bi dosegli to objektivnost, nekateri naletijo na toliko ovir, da se zdi, kot da nastali problemi onemogočajo ves trud, da bi obvladovali vse parametre, vključene v prihodnjo 'sodobno' evropsko zgodovino glasbe. V takih primerih bi lahko morda storili le eno: zanemarili bi lahko vse muzikološke 'modne muhe' naše moderne ali postmoderne dobe in razmišljali preprosto in logično, kar na primer predlaga Georg Knepler v svojem delu *Geschichte als Weg zum Musikverständnis* (Leipzig: Reclam, 1982). Nov način preučevanja zahteva popolnoma drugačno pojmovanje, vendar je vredno vsaj poskusiti.

MELITA MILIN

Serbian Musicology after 1945: Main Directions

The celebration of the hundredth anniversary of Professor Dragotin Cvetko's birth seems to be a suitable opportunity to look back at post-World War II developments in Serbian musicology. The esteemed Slovenian scholar left an important imprint on the work of some of his distinguished Serbian colleagues. There have already been several attempts, including articles and shorter texts in encyclopaedias, to form an overview of the trends and results of Serbian musicology in recent times. My present paper focuses primarily on the topics of these investigations and the methodologies applied in them. An attempt will be also made to follow the continuous rise of professional standards in our humanistic science in Serbia and the selective adoption of new international trends.

It should be stated at the very beginning that ethnomusicology, although a closely related discipline, will stay outside the field of our observation, due to the special nature of that domain, which requires specific knowledge.

Before addressing the topic of my presentation, I shall give a very short introduction by saying a few words about the beginnings of musicology in Serbia.

The basis for Serbian musicology was laid at the beginning of the twentieth century and the positive trends continued all through the inter-war period, which saw an accelerated development of the level of writing on music. Although a large number of the published books and articles were modest in their ambition and results, certain valuable contributions to Serbian historiography and analyses of contemporary musical trends in the world, written before World War II, have retained their relevance to our time. Their authors were mostly composers who had either had an additional musicological education and had acquired a PhD in musicology (Miloje Milojević,

Vojislav Vučković, Oskar Danon – all of them from Charles University in Prague) or were simply talented musical intellectuals who were able to discuss with competence diverse musicological issues (Petar Konjović, Kosta Manojlović, Milenko Živković). One should bear in mind that there were still no professional musicologists in Serbia before 1945, as there was no real demand for them. History of music was not a required subject in music schools nor at the Music Academy, but it was taught by M. Milojević at the Philosophical Faculty for students of different departments almost throughout the inter-war period.

The key figure of post-war Serbian musicology was Stana Đurić-Klajn, a pianist by education, but also a woman of wide intellectual horizons who could count among her friends and acquaintances people belonging to the Belgrade humanistic and artistic elite. Having been a successful editor of *Zvuk*, a musical journal published during the 1930s, and having been also close to leftist circles since her youth in pre-war Yugoslavia, she seemed to be the right person to lead the big project of institutionalising and fostering the development of Serbian musicology under new socialist socio-political circumstances. In the immediate years after the war it was in fact the distinguished composer Petar Konjović who made the first successful efforts directed at founding the Institute of Musicology (1948) whose director he was until 1954. Being much older than S. Đurić-Klajn (b. 1908) and still active as a composer, he gradually transferred to her and her younger collaborators the duties of researching the Serbian musical past. The time that followed proved that she was a capable scholar, fully up to the tasks set before her. Her main achievement was the writing of the first history of Serbian music, which appeared as one of three parallel histories (with those of Croatian and Slovenian music) within one book.¹ Having taken into account different historical sources and researches (including her own) S. Đurić-Klajn managed to produce a synthetic work which has preserved its importance to the present time.

Among the Serbian musicologists who started their careers in the 1950s and 1960s, some had studied musicology at the Belgrade Music Academy (Dimitrije Stefanović, Roksanda Pejović, Marija Bergamo), while some others were composers by education (Dragutin Gostuški, Vlastimir Peričić, Nadežda Mosusova). The majority of them either became professors at the Music Academy, or members of the Institute of musicology, which was linked to the Serbian Academy of Sciences and Arts. It was impossible for them to obtain the necessary PhD degree in musicology at the Music Academy in Belgrade whose department for the history of music could not provide the necessary conditions for it. Therefore several of them applied for postgraduate studies at the University of Ljubljana, the sole institution in Yugoslavia entitled to issue such a degree at the time, thanks to the efforts of Professor Cvetko. The first Serbian musicologist to obtain a PhD in Ljubljana was Nadežda Mosusova (1970), followed by Marija Bergamo (1973) who lived in Belgrade at the time, Roksanda Pejović (1975), Danica Petrović

(1980), Radmila Petrović (1985) and Melita Milin (1995). It is important to state that Dragotin Cvetko later helped the Belgrade Faculty of Music start its own PhD studies.

There were however other possibilities for Serbian musicologists to get a degree, not in musicology but in related humanistic disciplines. Even before that possibility opened in Ljubljana, Dragutin Gostuški, who had studied history of art besides composition, passed his doctoral exam at the Faculty of Philosophy of the University of Belgrade (1965). He was followed by Jelena Milojković-Đurić (1981) and Vesna Peno (2008), whereas Mirjana Veselinović-Hofman (1981), Dubravka Jovičić (1991) and Branka Radović (1999) received their degrees at the Faculty of Philology of the same University. Since the dissolution of Yugoslavia, there have been several new promotions at the Faculty of Music in Belgrade, the number of which have grown considerably, partly as a consequence of the new requirements imposed on academic careers.

The Academy of Art, which belongs to the University of Novi Sad, has also started issuing doctoral degrees in musicology and so far two colleagues have received one, while several others are to complete their doctorates soon.

A mention should also be made of a number of Serbian musicologists who have studied abroad and managed to obtain their PhD degrees in different countries. Let be mentioned here only two among them: Dimitrije Stefanović (1967) who received his doctoral title from the University of Oxford, and Ana Stefanović (2003), who obtained the same from the Paris Sorbonne. Some others are still abroad: Katarina Marković, Ljubica Ilić, Branislava Mijatović, but have not broken all ties with their homeland.

As could be expected, the themes of the dissertations tend to cover topics related to Serbian composers and musical culture, always observed in the context of relevant developments and situations within wider European and global frameworks. The same could be said of almost the whole body of musicological work in Serbia today. As is always the case, national musicology is very much conditioned by tradition and the actual state of musical production and culture in general in each particular country. Naturally, in smaller or peripheral musical nations, like Serbia, musicology is more closely engaged with its own musical patrimony, since it is generally considered to be the duty of local musicologists to investigate primarily their nation's musical past, seen as one among the chief signifiers of national identity. In countries with longer and richer art music traditions such feelings of obligation, even of a certain pressure to investigate domestic music, is not pronounced, which is easily explained by the fact that most of their heritage has already been researched in detail, not only by local but also by foreign musicologists.

Stana Đurić-Klajn wrote widely on Stevan Mokranjac and Kornelije Stanković, but also on many minor composers; Nadežda Mosusova mainly on Petar Konjović, Stevan Hristić and Miloje Milojević, Vlastimir Peričić on Josif Marinković and Stanojlo Rajičić, Marija Bergamo (while living in Belgrade) on Milan Ristić, Vojislav Vučković

and Ljubica Marić, Dragoljub Katunac on Miloje Milojević, Mirjana Veselinović-Hofman on Vladan Radovanović, Srđan Hofman, Ivana Stefanović and many other contemporary composers; Branka Radović on Nikola Hercigonja and Stevan Hristić, Melita Milin on Ljubica Marić, Katarina Tomašević on Stanojlo Rajčić and Dejan Despić, Ana Stefanović on Miloje Milojević and Dejan Despić, Biljana Milanović on Milenko Paunović, etc. Only a small part of these studies are monographic works (they are articles mostly), but this situation has been compensated to a certain degree by the publication of proceedings from conferences devoted to individual composers. So, such volumes exist on the works of S. Mokranjac, K. Stanković, P. Konjović, S. Hristić, M. Milojević, V. Mokranjac, J. Slavenski, M. Vukdragović and M. Tajčević (the two of them share one volume) and Lj. Marić.

One should not overlook the research, however small in quantity, directed at the output of internationally renowned composers who are either contemporaries or lived in earlier centuries. Among the authors of such investigation should be mentioned Nadežda Mosusova and Dragana Jeremić-Molnar who wrote on Wagner, Mosusova also on Stravinsky and Martinů; Dragana Stojanović-Novičić on Globokar and Nancarrow; Ivana Medić on Schnittke and Gubaidulina; Jelena Novak on Andriessen and Glass.

It is understandable that issues connected with the reception of international currents and musical ideas among Serbian composers have been dealt with very often, since domestic art music had a late start in relation to the main developments in central and western Europe and was therefore trying to make up for that delay. The willingness of Serbian musicologists to investigate both composers' works of the more distant past and those finished recently and often not yet performed speaks in favour of their capability and sometimes even audacity, as it is rather difficult to keep professional autonomy with regard to contemporary works of living composers in any small musical culture whose members know each others personally for the most part. The recent founding of the Serbian Musicological Society (2007) which exists in parallel with the section of music writers forming part of the Union of Serbian composers, can be seen as a way of gaining more autonomy for our discipline.

Issues of aesthetics are dealt with on different levels in most of the musicological works, particularly in those that discuss the problems of musical nationalism – one of the most thoroughly explored area in our musicology – those issues having a central position in works that are focused on a special subject belonging to aesthetics, such as the theories of rhythmical succession of styles in the history of music and the arts (Dragutin Gostuški), aesthetics of electro-acoustic music (Vladan Radovanović), theories of style and semiotics (Tatjana Marković), cognitive theories (Tijana Popović-Mladenović's so-called polystylistic thinking), post-structuralist theories of body (Jelena Novak's research in the field of opera). Topics belonging to the shared grounds

of musicology and music theory have not been very numerous, but in recent time interest in them has been growing, thanks mainly to the bi-annual international conference organized by the Department of music theory of the Faculty of Music in Belgrade (Ana Stefanović).

The encounter with the so-called New or Cultural musicology – that had made its appearance in Anglo-American countries during the 1980s – happened in Serbia about a decade later. It brought new approaches and a broader range of topics. In that context should be mentioned an influential figure on the recent musicological scene in Serbia: Miodrag-Miško Šuvaković, professor of aesthetics, who although without an academic musical background has proved to be able to transmit his vast knowledge of post-structuralist theories – his main area of research – to his colleagues and students at the Faculty of Music. He has inspired numerous articles and studies dealing with diverse post-modern practices in music and music criticism, as well as different identities reflected in Serbian music (concept of other ways of representation, the dynamics of social networks in which music is produced and disseminated, etc.). The titles of several articles by Serbian musicologists following that orientation could give an idea of typical interpretations of new theoretical possibilities: “Music and deconstruction: note on the margins of Derrida’s theory” (M. Veselinović-Hofman), “Choral singing as a Serbian / European cultural practice” (T. Marković), “Some aspects of the status of subject in techno-music: the subject as music (sound) material” (V. Mikić), “The way we (just me, myself and I) were: recycling (national) identities in recent popular music” (V. Mikić), “Corporeal remembrance: singing body of opera” (J. Novak).

Those efforts at implementing new hermeneutic tools have not however extended to the total territory of musicological research in Serbia. Although refreshing and imaginative, they have left enough space for ‘classical’ analysis of styles and techniques of composing, historical periodization, and similar themes. The labels of positivism and formalism that were sometimes stuck on colleagues who did not adopt the new models of theorizing is seldom used today, as the importance of firm and reliable documentation and analytical work is regaining its earlier status and value – or at least so it seems to me.

As regards church music, a number of texts, some of which are highly valuable, were written before 1945, but true academic work began during the 1960s, at the time of Dimitrije Stefanović’s postgraduate studies in England under the mentorship of the distinguished professor Egon Wellesz, and has been continuously researched since by Stefanović himself and his younger colleague Danica Petrović. The two of them were later joined by the youngest generation of musicologists (Bogdan Đaković, Ivana Perković, Vesna Peno). While the focus of Stefanović’s work was transcribing, publishing and critically examining medieval neumatic manuscripts, D. Petrović has been researching not only the Byzantine roots of Serbian Church chant and its relation to

Greek and Russian chant traditions in the eighteenth century, but also developments in more recent times. Bogdan Đaković and Ivana Perković are focused on Serbian choral church music and Vesna Peno investigates mainly Serbian and Greek church music traditions.

At the beginning of the twenty-first century, four decades after the appearance of Stana Đurić-Klajn's first history of Serbian music – and after much musicological research into Serbian musical past had been done – the time seemed ripe for a new historical synthesis. This time, it was achieved by a team of 14 people – all the teaching staff from the Department of Musicology at the Belgrade Faculty of Music (i.e. Music Academy, until 1973), plus three colleagues from the Department for Theory and a retired professor. The book presents an exhaustive overview of the developments of Serbian art music (part I), then gives detailed accounts of stylistic characteristics of Serbian music from the Romantic period to nowadays (part II). It also presents the characteristics of different genres of music (church music, symphonic, vocal, chamber music etc.) in separate chapters, and in chronological order (part III), whereas the last portion of the book (part IV) comprises texts on Serbian musical education, performing traditions and writings on music. Although there may be certain inconsistencies and imbalances in the approach and style of writing by so many different authors, this voluminous history is a useful work that displays a lot of material and gives a great number of firm standpoints on Serbian music.

After the publication of the earlier history of music – Stana Đurić-Klajn's (1962) – it could have been expected that the next step would be a single-authored or collective history of music in Yugoslavia after 1918 (the year of the creation of that state), but instead a major work of another kind appeared, Dragotin Cvetko's history of South Slav music, 1975, a historiographical work that crossed the Yugoslav borders by including Bulgarian music too. The concept of the book was not a standard one as it put forward the common Slavic origin of the majority of peoples inhabiting the Balkan region: so, to those who were already in the common Yugoslav (South Slav) state was added one that had its own state (Bulgaria), thus mirroring in a way nineteenth-century Slavic (pan-Slavic) ideals.

As regards Yugoslav music, or rather, music in Yugoslavia, the lifetime of the two Yugoslav states (1918–41, 1944–92) was certainly not long enough to enable the creation of Yugoslav art music with common characteristic features. Since the three peoples that formed Yugoslavia (the Serbs, the Croats and the Slovenians) had had different musical pasts, it was not expected that after the unification their directions would quickly merge, but official politics strongly promoted mutual approaches. Whereas writing a history of Yugoslav music posed problems, it was much easier (though not always free from ideological problems) to prepare lexicographical publications which covered the musical traditions and activities existing within Yugoslav borders, centu-

ries before and after the creation of that state. An important publication by Vlastimir Peričić – *Muzički stvaraoci u Srbiji* (English: ‘Composers in Serbia’), 1969 – belongs to a special kind of lexicography, as it presents short analytic texts about selected works of 75 composers (including general information about the life and works of each of them). The oldest composer represented in the book is Kornelije Stanković (b. 1834) and the youngest is Zoran Hristić (b. 1938).

The area of the writings about music has been researched by many Serbian musicologists, but as regards systematic research, it has been carried out for decades by one person, Roksanda Pejović. She has published books on domestic music historiography since its beginnings to the present times. The same subject, but concentrated on the first four decades of the twentieth century, has attracted the scholarly attention of a younger colleague, Aleksandar Vasić. It is natural that such scholarly orientation has turned both of these authors to investigating also musicians’ activities in the past, their repertoires, and musical institutions where they performed. Nadežda Mosusova has also contributed widely to those fields, particularly as regards opera and ballet artists, among whom those who belonged to the Russian inter-war emigration have received special attention.

Due to the state-defined politics of financing humanistic sciences, which privileged published monographs and articles in refereed journals, other domains of musicological work have not received necessary attention in the recent times. Here I refer to activities concerning editions of composers’ complete works supplied with critical *apparati*, or different kinds of anthologies or written sources relating to the lives and works of important Serbian composers of the past. Therefore the publication of the complete works of Stevan Mokranjac in 10 volumes (1992–1999) was an all-the-more remarkable achievement made by a group of authors. A similar undertaking is a work in progress – the collected works of Kornelije Stanković (editor D. Petrović). As a major achievement in the area of anthologies one should mention the *Anthology of Serbian Songs* in 5 volumes, whose editor was A. Stefanović (2008). Among the activities that show musicologists’ awareness of the necessity to save and care for archival musical material, one should mention the on-going project of digitalisation of written and phono archives of the Institute of Musicology. Serbian musical institutions are also beginning to receive due attention from other domestic scholars, which is documented for instance by a project started at the Faculty of Music.

Since the beginning of this century contacts of Serbian musicologists with the international musicological community have been on a sharp rise. Serbian scholars have organised international conferences at home and participated at symposia abroad. They also took part in different international projects, such as the study of musicians’ correspondence (Helmut Loos, Leipzig), musical migrations in central and eastern Europe (*Musica migrans* I and II, Helmut Loos, Leipzig), the com-

parative study of Greek and Serbian art music (Katy Romanou, Athens), the role of opera in constructing national identity of Southeast European countries, Serbian and Slovenian musical institutions 1945–1961, *Oper und die Idee der Selbstrepräsentation in Südosteuropa, Musik im städtischen Milieu. Eine Untersuchung aus der Sicht interkultureller Beziehungen zwischen Mitteleuropa und dem Balkan* (Preda Haiganus Šimek Österreichische Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung), etc.

Looking back at the dynamic developments of Serbian musicology after 1945, it seems obvious that the growth of the number of active musicologists has brought significant results, mostly in the domain of historical musicology. Apart from the possibility of publishing books and articles in domestic musicological journals (three of which are of high ranking),² Serbian musicologists have enough opportunities to present their works at international conferences abroad and those organized on a regular basis (usually every second year) by the Faculty of Music or the Institute of Musicology (sometimes by other institutions too). One of the tasks in the future should be to implement stricter norms as regards publishing, meaning always to engage adequate anonymous referees. That is not easy to accomplish within the relatively small musicological community, and as for foreign specialists, they are often not able to evaluate matters regarding Serbian music. Among the important tasks that should be realised in the future are preparations of critical musical editions and undertaking research of the works of many minor composers who deserve to be studied and included in the history of Serbian music.

Srbska muzikologija po letu 1945: glavne smeri

Povzetek

Tako kot drugod tudi v Srbiji muzikološka raziskovanja po letu 1945 večinoma segajo na področje historične muzikologije. Za preučevanje srbske glasbe je bilo potrebno dopolniti sorazmerno kratko bibliografijo del, napisanih pred drugo svetovno vojno. Med peščico poznavalcev, ki so se s to nalogo ukvarjali v prvem desetletju po vojni, zasluži posebno spoštovanje Stana Đurić-Klajn, saj ji je uspelo združiti rezultate svojih ter vseh prejšnjih raziskav in jih predstaviti v prvi zgodovini srbske glasbe nasploh (1962). Naslednja generacija srbskih muzikologov je nadaljevala njeno delo. Sicer je razširila njen tematski in idejni okvir, vendar je ostala naklonjena (z nekaj izjemami) nacionalni glasbeni dediščini, običajno preučevani s širšega jugoslovanskega in evropskega stališča. Značilne teme so bile: osmoglasnik v glasbeni tradiciji južnih Slovanov; glasbeni inštrumenti, ki so upodobljeni na srbskih srednjeveških freskah; folklor v srbskem glasbenem romantizmu; ekspresionizem v srbski glasbi med obema vojnoma; recepcija avantgardne glasbe v Srbiji itd. Število monografij o skladateljih je bilo bolj skromno, a se je delno izravnilo z izdajo spremnih publikacij ob konferencah, posvečenih vidnejšim domačim skladateljem. Naslednji pomembnejši delež muzikološkega dela predstavljajo publikacije zbranih del skladateljev in pomembnih rokopisov. Omeniti pa je treba tudi skupino avtorjev, ki je nedavno (2008) izdala zgodovino srbske glasbe.

Kaže, da v zadnjih desetletjih zlasti med mlajšimi generacijami srbskih strokovnjakov narašča zanimanje za kulturološko usmerjeno muzikologijo in glasbeno semiotiko. Prav tako so za mlade srbske muzikologe postala raziskovalno razgibana tudi področja med muzikologijo in glasbeno teorijo. Na drugi strani pa estetika glasbe ni privabila dosti znanstvenikov. Najpomembnejši med njimi je bil Dragutin Gostuški, ki se je s svojim delom posvečal problematiki mere, ritma in primerjalni analizi slogovnih sprememb v različnih umetnostih.

NOTES TO THE ARTICLE / OPOMBE K PRISPEVKU:

- ¹ Stana Đurić-Klajn, Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji, in: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, eds Andreis - Cvetko - Đurić - Klajn (Zagreb: Školska knjiga, 1962), 529–709.
- ² *Novi Zvuk, Muzikologija, Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku.*

ROKSANDA PEJOVIĆ

Pavle Stefanović, an Apologist for Modern Music in Belgrade in the Second Half of the Twentieth Century

Critics and essayists from Belgrade's musical environment were also the advocates of specified stylistic options, which they had already adopted in their first texts, since their maturing did not essentially change the ideology to which they remained faithful. The older generations of musicians from the second half of the twentieth century, who began their careers as critics and essayists during the inter-war period, joined in glorifying the works of the most renowned modern composers: they most often ignored modern music, especially extreme modern one, while some apparently expressed their apparent disagreement with such trends and opposed them. Most critics and essayists, who belonged to different music professions – from composers to conductors and pianists – and were among the first to complete their music studies at the Music Academy in Belgrade after 1945, did not oppose moderately contemporary trends embraced by their professors, but among younger musicologists there were some distinct supporters of modern and the most extreme trends in music.

Pavle Stefanović (1901–1985) was the only author belonging to the older generation whose hunger for modern and most extreme music was insatiable – he was constantly obsessed with new and, most frequently, the latest trends in Belgrade's musical life. He depicted them in an elaborate manner, based on his great culture and knowledge of aesthetics and literature, in particular.

He already became an advocate of modern music in the inter-war period. He did not proceed from the compositions of Serbian composers inspired by folk music in order to make them closer to the West, as was done by the majority of Belgrade's music critics headed by Miloje Milojević; rather, he considered contemporary 'artism' to be a virtue and, wished to have Europe accept us and evaluate us according to international

standards just through it. In his view, composing inspired by past stylistic trends was obsolete, so that he often disparaged it. At that time, his concept of the modern was based on music that emerged around 1920 and then on compositions that sounded avant-garde around 1935, so that he criticized impressionist music. At the same time, he considered the works of Honegger, Milhaud, Hindemith, Weill, Křenek, Berg and Hába to be obsolete.

He wrote: "The ultra-individualism of Debussy's decadent style and passivist work make my hair stand up on end." He also regarded Schoenberg's second period as decadent, believing that "the disintegration of the unity of thought and the incapability of synthetic creation" were characteristic of atonality.² Stefanović also held that Honegger's chamber music was characterized by "chromatic aimlessness" and that Martinu's *Sonata for Violin and Piano* lacked inventiveness and displayed a peculiar kind of distance.³

He opted for expressionism but was aware that, in early 1940, the time of "expressionism's fire" in Europe already passed, so that the kind of music that continued to be cherished by the young generation of Belgrade's composers was not in step with European music modernity.

He felt "our symphonic present" in Anton Lajovic's Straussian *Capriccio* and welcomed his attempt to liberate the Balkans, wishing to join Central European music.⁴ He revealed the model of contemporary composing under the folk influence in Boris Papandopulo's oratorium *Passion of Our Lord Jesus Christ* (Muke Gospodina našeg Isukrsta), because the composer succeeded in raising Dalmatian singing "from the local to the general and deeply humane level. He drew epic breadth and dancing points, as well as harmonically organized sounds from monotonous and poor folklore tonal material".⁵

He regarded Josip Slavenski as an innovator from the post-World War I period, but reproached him, like other "musical naturalists", because he failed to penetrate the deep essence of folk music, that is, an authentic Balkan reality with his descriptions.⁶ He later changed his opinion about this composer and elevated him "to the overwhelming level of originality" as an "ingenious composer", "unpolished, rough, unrefined genius" and "inspired artist" characterized by "fantastic vitality" and "authenticity", who depicted "the essence of musical language" without emulating anyone. In an attempt to observe the contradictions in Slavenski's work, he viewed him as a romanticist and composer who anticipated "the sound patterns of concrete and electronic music".⁷

It seems that the early works by Stanojlo Rajičić, with their language, made a positive impression on Stefanović. Moreover, this impression was greater than that made by the compositions of other Belgrade's composers, because he went furthest in seeking modernist expression. Stefanović was excited about his First Symphony, considering it to be expressionist. He called it "a brilliant document of an effort to which at first I

paid respect Balkanly and Serbianly, but now I can puff up my chest Europeanly and internationalistically, together with him”, but was afraid that this composer could “kill music” with his explosive songs from the cycle *Life* (Život).⁸

After 1945, Stefanović passed through a phase of glorifying contemporary Soviet music – that was his new attitude towards contemporary music, which also made him change his crucial views thus far. While observing music from a socialist viewpoint and presenting “the ideological attitude of our music creators” on the occasion of the Congress of Yugoslav Composers and forming the Yugoslav Composers Union, in 1950, as well as “the view of our new social reality in which they also participate in general, by contributing to the building of our country and its transformation into a socialist community of free individuals”, Stefanović pointed out that “in some works [...] one can still occasionally find the remnants of formalist, expressionist and other obsolete, non-contemporary and inappropriate West European influences, which do not correspond to the spirit of our reality”.⁹

He concluded that “it would be necessary to emphasize the increasingly vigorous and spontaneous aspiration of our composers to come closer to vernacular musical language in their works as much as possible” and that “formalist constructivism has become alien to our audience, while every further degree of the clarity, melodicality and harmonic logic of compositions is the guarantee of increasing closeness and intimacy between the composer’s work and the demand of those to whom it appeals”.¹⁰ Could one expect such ideas in the text of Pavle Stefanović, a distinct opponent of composing under the influence of folk melos?

After listening to Stjepan Šulek’s *Third Symphony*, he hoped that:

the freedom of a socialist reality would direct him one day towards [...] melodic building in the spirit of the musical mother tongue. It would be wrong to designate the intimate, subjective expression and individual character of Šulek’s *Symphony in E Minor* as a subjectivist and individualistic expression. The composer is the son of our times, our environment, a participant in the efforts, victories and difficulties faced by current generations in the great job of building a better and brighter future. If his reassessment of everything experienced in his life is apparently filled with crises, inner conflicts, spiritual struggles, in which there have been ups and downs – then this work is actually realistic in the contemporary and broad meaning of artistic realism, like a multi-faceted penetration into a complex reality of life. It speaks passionately and warmly about noble efforts and difficulties faced by a honest and thoughtful man – an individual and the son of the nation that has suffered, and is still suffering, great sacrifice for the beauty of human ideals, the son of the epoch in which the whole human reality is being transformed with difficulty but surely through revolutionary changes in the conditions of life.¹¹

Among other things, he emphasized Shostakovich’s *Piano Quintet*, which was

awarded the Stalin Prize, as “a unique and thoughtfully rarely profound work in today’s chamber music literature [...]”, which represents “the highest achievement of the contemporary chamber-music expression of broader philosophical contemplations and deeply serious intellectual emotions of a rarely thoughtful and meditative man – artist”.¹²

In the last period of his life, Stefanović became – through the advocacy of contemporary and modern music – an almost exclusive supporter of the most extreme music trends, while at the same time mercilessly condemning his opponents. He proceeded from the contemporary man’s view of the past and contemporaneity or, more precisely, from the way in which composers and performers would most directly meet current demands; the position of contemporary musicians in society; the impression they left on critics; the determination of their historical significance; the compositions and interpretations inciting the imagination of the listeners [...], and these initial statements were followed by his professional music evaluation.

Although judging by his critical reviews, Stefanović did not oppose contemporary music creation, he defined it as music shaped using obsolete means, since “modern” had to be “something that has not been heard before”.¹³ However, it was not rare that he replaced the meanings of those notions in his texts. Nevertheless, he more often rejected the “futile and useless effort” of emulating “expressive formulas of one musical way of expression within whose framework the highest achievements have already been made”, and mostly did not accept valuable works in themselves if they were composed using traditional language.¹⁴ He stated that a shift to “the affirmed musical patterns of some past period and some passed development phase in the existence and progress of musical language [...] is not a new phenomenon or heresy”. But, on the other hand, he negated it due to his constant quest for something new and modern. He opposed music that was not developed following modern trends in which he explored the attitude of music creators toward difficult times in which we live and contemporary musical humanism.

Judging by Stefanović’s texts and his enthusiasm for atonal, dodecaphonic, concrete and electronic music, it seemed that all other composition styles would disappear once and for all. Among other things, he stated that the emergence of electronic music gave us “an enormous and unparalleled expansion of the field of sound colours”, but we lost melodic and thematic. He was convinced that “the electronic sound structure can be generalized in the listener’s conscience to the level of becoming the symbol of some lasting and universal human values”. Thus, he stood by his conviction that the composers of new music were the only true representatives of the present although, “while exploring the new means of expression, they had to renounce beauty and embrace ugliness” in order to become “the spiritual and thoughtful representatives of their social as well as national and culturally and historically conditioned environment”.¹⁵

Although he intended to explore the listeners' attitude toward serial, concrete and electronic music, as well as the use of the new sound in a neoromanticist, Straussian orchestra, Stefanović satisfied himself by acknowledging its unpopularity, as well as "the conspiracy of silence by inveterate conservatives" and lagging in "vigilant listening to the new sound [...] in the intellectual conscience of a contemporary critic", and hoping that "man will learn to listen contemporary music as the defence of his own existential situation" (!). He proceeded from the fact that the interest in contemporary music was shown only by a small circle of listeners, whom he called "elite intelligentsia", without mentioning that the situation was not different in other countries.

He observed that concrete and electronic music, whose origins could be perceived after the wars, had an advantage over dodecaphony [...] in the general acceleration of human life and "the crude and authentic sounding of our reality", originating from "the need of the tired and overexerted human ear". He pointed out that, analogous to "antitheatre" and "antinovel", "antimusic" lived on film and in modern theatre.¹⁶

Stefanović was not the only one aware of our historic "delays and compensation", which was also evident in music.¹⁷ As the representative of the most radical music, he characterized Belgrade's musical life as being "conservative and timid", and typical of "our naturalism, reservation, Pilate-like washing of hands and avoidance of red hot sparks of true music realism which is, like in any other art, capable of depicting the essence of a truly revolutionary reality and distinguishing between what it is and what it thinks about itself".

It was certainly true that contemporary music was performed in Belgrade. In 1954, Stefanović himself mentioned the works of Stravinsky, Britten, Schoenberg, Honegger, Hindemith, Milhaud, Shostakovich, Prokofiev and Bartók, in addition to "young 'hot-heads', that is, still unrecognized contemporaries, experimentators, modernists, innovators, bearers of alien influence, supporters of 'the reality that is alien to us', decadents [...]" and called them "non-romanticists", suggesting that we should encounter modern music and difficult life around us as often as possible.¹⁸

He detected the creative crisis of contemporary music in "the hundredfold repetition of the same composition patterns that are not contemporary any more, or in the forced insistence of other, less numerous composers on the aesthetic formulas springing ahead of the reality of our live musical thinking, [...] tyrannizing and confusing the volatile taste of our musical audience".¹⁹ It seemed to him that one should not "surrender an ecstatic and hyper sensible lyricism of romanticism to the whimsical winds of fashion; rather, one should restore a logical and rational presentation of the tonal architectonics of classicism (not returning it, but raising its potentiality to a higher level)".²⁰

He did not always convincingly reveal the sounding and technique of his contemporaneity, but he convincingly and resolutely resisted musical folklore as an object of inspiration. He considered the tonal formations of the composers "trying to show

their local legitimacy” to be “dull, sterile, non-inventive and stereotypical adepts of rustic music localism”.²¹ He explained empty concert halls when Yugoslav music was performed by the obsolete and superseded style of compositions, without taking into account the resistance of the audience to post-romantic compositions as a whole.²²

He regarded Rajičić’s *Third Piano Concerto* as “a constructivist play and very skilful demonstration of the composition technique used in contemporary music by a good connoisseur” and assumed that, in this work, “contemporary sensibility might forcefully pressed in an inadequate formal framework”.²³

In Stefanović’s opinion, Milan Ristić’s symphonies generate “a specific aroma of contemporaneity and spiritual climate of a modern European intellectual attitude towards life and reality”.²⁴ He was convinced that the composer eliminated the emulation of folklore from his works, redirecting them from the “alleged internationalization paths”. Stefanović said of his *Second Symphony* that “it is a simple, unpretentious, unconstrained, healthy, sincere and authentic” work by “our contemporary and typical man [...] The permeation of harmonic and contrapuntal principles, specific melodics and almost chamber-like individualization of orchestral voices show a modern and true Serbian composer”.²⁵

In 1953, being convinced that he discovered “the new states, new knowledge, new relations, new forces [...]”, and agreeing with Pavle Markovac that “new ideological and emotional contents first appear in vocal forms”,²⁶ Stefanović attributed them with many emotions to the music of “extremely gifted” and “innovative” young composers, Enriko Josif and Dušan Radić, who were unburdened with the past, and ready to fit into contemporary musical creation and more intensively “reveal our reality”.²⁷ Being enthusiastic about these creators of “healthy musicality”, who were seeking “their expression”, “appropriate forms” and “new contents”, he considered the first concert of their music to be the turning point in our artistic life and described it as “two lightning strikes in our musical ditchwater”, although to tell the truth Belgrade’s musical life was not at such a level.²⁸ The works of Petar Konjović and Stevan Hristić that were listened to at that time, as well as the first post-war compositions of Milan Ristić and Ljubica Marić certainly did not belong to “ditchwater”. It is indicative that Belgrade’s musicians did not react to Stefanović’s severe criticism of Belgrade’s musical life.

He boldly called Josif’s and Radić’s compositions “classical”. He recognized “magic melodic arabesques” in Radić’s songs and piano lyricism, and the presence of “the pungent truth of our time [...] the unrest of the century, shiver and caution against dangers lurking in today’s world”, “feverish unrest” and “the pulse of abundant rhythmic figurations” in Josif’s works. He tried to find “contemporary features” in Josif’s *Sonata antica*. According to Stefanović, Josif’s *Concerto for Piano and Orchestra* in one, sonata movement, emanated “a feverishly restless climate so characteristic of our time”. He said that such a climate could be found in the works of Stravinsky, Britten, Schoenberg,

Berg and Webern, as well as in literature and other arts, whose distinguished representatives he also mentioned.²⁹

It is indicative that other Belgrade's critics, including Branko Dragutinović and Mihailo Vukdragović, evaluated the compositions of Josif and Radić as being moderately contemporary and that Vukdragović pondered whether the composer really aspired to "the senselessness of an experiment" only after listening to the performance of Radić's *Oratorio profano*.³⁰

Stefanović "included Ljubica Marić's cantata *Poems of Space* (Pesme prostora) in the musical picture of contemporaneity":

Our highest achievement [...] contemporary thanks to a fantastically topical aroma, tonus, sensitive and inwardly penetrating sound form of human drama [...] transformed into [...] an almost tangible cavalcade of the scenes of horror [...] and spiritual firmness of man in the history of his misfortunes.³¹

After its premiere in 1958, he also added to his vision of especially significant Belgrade's compositions *Passacaglia* for Symphony Orchestra by woman-composer, whom he called "Serbia's greatest living composer". She followed the theme and "its broken motive limbs [...]" with a flamboyant imagination revealing "some kind of Baroque, old classical power of overcoming everything petty and transient in life and the world that could contaminate us and make us increasingly pettier dealers consumed with everyday subsistence, if it were not for this mythical prophetic wailing".³²

He also devoted attention to the compositions of Vladan Radovanović, especially his *Spheroon* (Sferoon), which he depicted as "a convincing sound vision of eternity and its undisclosed cosmic laws to which man's world is subordinated [...]",³³ and *Primeval Sound* (Prazvuk), perceived from the aspect of "the eternal question of a humane, ideological and emotional attitude of man's artistic and creative conscience towards the spaces and deceitful (relative) times that surround, hinder and liberate it".³⁴

Unfortunately, he did not mention that, in a specific way, Vasilije Mokranjac was also his distinguished contemporary.

He had insight into modern musical creation thanks to concerts and scenic events in the former Yugoslav music centres, including specifically Zagreb, Opatija and Radenci-Slatina, about which he meticulously informed, but also rightfully noted that concerts of contemporary music were only sporadically attended by composers, who proclaimed it "an awful, dangerous and destructive spectre". Some of Stefanović's overviews of contemporary music events also reflect his general views, that is, his unconditional acceptance of avant-garde music events.

He gave credit to the Zagreb Biennial because, during the first ten years of its existence, it acquired an international reputation as the promoter of new music, atonal and serial, and did not stop to explore "the colours and articulation relations of sound still not discovered", calling it "a fruitful, far-sighted and prudently planned institution".

At the Sixth Festival of Contemporary Music, held in Zagreb in 1971, one could observe the characteristics of modern music – “the liberation of sound structures, language universality, conditioning with discoveries in electro-physics and the linkage with dance and theatre arts, as well as the use of electronic music in a symphony orchestra”.³⁵ Although there was no expected audience at its music events, the Biennial “left the message for the uncertain future of the world about the pains, hopes [...] of the world of the old civilization”. One hundred and fifty works performed thus far depicted the current epoch, characterized by its inner contradictions, solitary and scattered sounds of unequal strength and duration, great dynamic contrasts, versatile sound colour and use of musical instruments “to their full physical potential”. “Modern music [...] mostly does not deal with man’s confessions [...],” he wrote, “but, it vigilantly follows all human attitudes towards the achievements of contemporary science and philosophy, thus remaining profoundly humane.”³⁶

He also informed about the Opatija symposium devoted to the contemporary language of music, including the lectures on the forerunners of contemporary music in our lands, Josip Slavenski, Slavko Osterc, Marij Kogoj and Vojislav Vučković.³⁷

The dodecaphonic, serial, concrete or electronic music of Serocki, Górecki and Penderecki “confirmed its right to survival just thanks to its power to be moving, exciting and touching [...] to act on the conscience of the listeners with the specific new semantics of its peculiar structures.” He advocated “getting accustomed not only to the unusual new, complex and rich sound of concrete or electronic music”, with “the feeling for generalizing just man’s possible inner character and the meaning of that sound” and “experiencing electronic sound structures as the symbol of deep and lasting universal human values”. However, he rejected, “with sincere disgust”, Stockhausen’s *Contacts* (Kontakti) for piano [...] “the glorification of the conqueror’s invasion force”, but accepted its “cosmically fluid and ethereal sound palpitations”.³⁸

He tried to apply a new music humanism to the music of Krzysztof Penderecki, that is, to prove that “contemporary music is not only experimental [...] that it did not betray the permanent mission of music art”. Stefanović concluded that the emotional impact of the composer’s music, “characteristic of a new, extremely extended sound, represents a genuine human value”. He explained that new music humanism “by a conceptual, spiritual and sensitive attitude [...]” towards the questions of “changing musical aesthetic taste [...], the question of intergenerational relations [...]”.³⁹

Stefanović perceived the modernist conception of dance in the performance of the Belgian troupe of Maurice Béjart, *Ballet du XXe Siècle*, during its guest performance at the Zagreb Biennial. In Stefanović’s opinion, the chief choreographer and artistic director of the troupe, Béjart, approached “the musicalization of theatre” and “building the performance on the principles of musical form”, which directed ballet towards abandoning the ballet fabula and adopting its own laws. He left an impression with “his

condensed, serious and non-sentimental dance images”, with plenty of pantomime, in which Stefanović observed “a modern, sceptical and ironical view of the world”.⁴⁰

While thinking about music in former Yugoslavia, he firmly believed that “our contemporary music” was not “lagging behind contemporary music trends in the so-called ‘great world’ either technically or in terms of its content”. Its authors depict “the scarred face of our epoch [...] with the sound symbols of meditateness and sensibility”, coupled with the “inflow of scientific discoveries and philosophical syntheses of our times”, and express “human integrity using the extended and deepened means of emerging music” and show “genuine artistic truths”.⁴¹

The compositions, considered by Stefanović to be significant, include, inter alia, *Kons* by Lojze Lebič, *Microsonata* by Aleksandar Obradović, scenic work *Jago* by Darijan Božič and *Pre-Midnight Collage* (Preponoćni kolaž) by Vojin Komadina.⁴² He singled out Dubravko Detoni’s *Graphic IV* (Grafik IV) for string quartet, mentioning large, dramaturgically functional breaks, random numbers, as well as the impression of anxiety generated by them, “sound structures in their elementary, primeval state [...]”. At the same time, he was excited because the truth of the contemporary world was transposed in “an abstract, human, universal and fantastic manner”. He was elevated by the compositions of Branimir Sakač, namely his composition *Bellatrix – Alleluia* and, in particular, his “technically superb and brilliant” *Umbarna* for twelve doubled solo voices that “seem to be speaking about the descent into the underworld” and sounds like “an imaginary continuation of Gide’s tasks left unfinished over a lifetime”.⁴³

Stefanović approached performance as an activity committed to contemporaneity, being one of Belgrade’s critics who evaluated it from the aspect of its time period. In his opinion, conductor Friedrich Zaun and pianist Melita Lorković interpreted Beethoven’s works with great gradations and agogic freedoms, “which is most understandable and closest to today’s listener”.⁴⁴ He was also convinced that Davy Erlich, the violinist who was not sufficiently recognized in Belgrade’s musical life, discovered “the essence of a contemporary musical language”, but failed to point to the elements of his interpretation which were contemporary.⁴⁵

It is not unusual for an author and aesthician born at the very beginning of the 20th century to become an apologist for modern music in a constant search for novelties. Educated in the 19th century tradition, which was based on the literary and aesthetic achievements of the past, Stefanović linked them to the century in which he worked and lived through his musical activity, while at the same time announcing the coming of a new epoch.

Pavle Stefanović: beograjski apologet moderne glasbe v drugi polovici 20. stoletja

Povzetek

Pavle Stefanović je več desetletij kritično spremljal glasbeno življenje v Beogradu in ga ocenjeval na ozadju svetovnega razvoja glasbe. Sam je bil vzgojen v tradiciji 19. stoletja, kar pomeni v duhu vrednotenja preteklih dosežkov; kljub temu je bil kot kritik zagovornik novega in avantgardnega. Kot kritik je bil dejaven že med obema vojnama. V tistem času je bil nasprotnik skladateljev, ki so se navdihovali pri ljudski glasbi; zagovarjal je stališče, da se srbska glasba ne more uveljaviti po svojem folklornem koloritu, pač pa le kot sodobna umetniška glasba. V prvih letih po drugi vojni je Stefanović cenil nekatere sodobne ruske skladatelje; v tem času je odločno zavračal formalizem in ekspresionizem. V zadnjem obdobju svojega delovanja je postal zagovornik najmodernejših smeri. Zlasti se je navduševal nad novimi zvočnimi možnostmi in novimi tehnikami, saj je novo pojmoval kot nekaj, kar še ni bilo slišano. Vendar pa zaradi tega ni odklanjal navezovanja na zgodovino; predstavljal si je, da so tudi v moderni glasbi lahko prisotni klasični principi, le da morajo biti njihove možnosti realizirane na višji ravni.

NOTES TO THE ARTICLE / OPOMBE K PRISPEVKU:

- ¹ Šesti muzički čas Kolarčevog univerziteta, Hall, *Pravda* (19 February 1939).
- ² Muzički život u Beogradu, *Muzički glasnik* 2 (1939), 36–42; Veče naše savremene muzike, *Pravda* (20 March 1938).
- ³ Treće čas Udruženja prijatelja slovenske muzike, *Pravda* 19 December 1939.
- ⁴ Muzički život u Beogradu, *Muzički glasnik* 10 (1938), 209–221.
- ⁵ Gostovanje splitskog *Zvonimira*, *Pravda* (15 April 1938).
- ⁶ Muzički život u Beogradu, *Muzički glasnik* 3–4 (1939), 77–83.
- ⁷ O desetogodišnjici odlaska Josipa Slavenskog, *Zvuk* 66 (1966), 1–6.
- ⁸ Treći simfonijski koncert Radio orkestra, *Pravda* (2 February 1939).
- ⁹ Osvrt na dva koncerta održana povodom Kongresa kompozitora Srbije, *Mladost* 2–3 (1950), 277.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Simfonijski koncert Orkestra Radio Beograda (28 February and 1 March), *Mladost* (5 May 1950).
- ¹² Šostakovičev kvintet u izvođenju Beogradskog radija, *20. oktobar: nedeljni list Jedinštenog narodno-oslobodilačkog fronta Beograda* (27 July 1945).
- ¹³ O nedovoljnosti modernog duha u muzičkim delima naših savremenih kompozitora, *Književnost* 3 (1954), 234–243.
- ¹⁴ Šta je pokazala Sedma jugoslovenska muzička tribina? Ozbiljna muzika u ozbiljnom vremenu, *Politika* (21 November 1970).
- ¹⁵ Povodom simpozijuma u Opatiji, Savremeni jezik muzike. Šta smo dobili, a šta smo izgubili sa elektronskom muzikom, *Politika* (4 November 1962).
- ¹⁶ Povodom simpozijuma u Opatiji. Savremeni jezik muzike. Šta smo dobili, a šta smo izgubili sa elektronskom muzikom. *Politika* (4 November 1962).
- ¹⁷ Pred novom zvučnom slikom današnjeg sveta, *Petnaest dana* 7–8 ([Zagreb] 1965), 6–8.
- ¹⁸ Prilog apologiji savremene muzike, *Književne novine* (5 August 1954).
- ¹⁹ Koncerti u februaru, *Književnost* 3 (1952), 282.
- ²⁰ Muzika naše bliske budućnosti. Generacija kompozitora koja je na pomolu, *Književnost* 6 (1952), 551.
- ²¹ Poruke jedne tribine, *Politika* (20 November 1964).
- ²² Povodom Drugog radio festivala savremene jugoslovenske muzike, *Književnost* 3 (1954), 234–243.
- ²³ Novo delo Stanojla Rajičića, *Književnost* 2 (1951), 189–192.
- ²⁴ Nad smrću Milana Ristića, *Politika* (25 December 1982).
- ²⁵ Koncerti simfonijskog orkestra NR Srbije, *Književnost* 11–12 (1951), 519.
- ²⁶ Razmišljanja povodom jedne savremene opere, *Književnost* 7–8 (1952), 99.
- ²⁷ Muzički život Beograda, *Vjesnik u srijedu* (16 December 1953).
- ²⁸ Dva seva munje u našoj muzičkoj žabokrečini (Veče kompozitora Dušana Radića i Josifa Enrika), *Književne novine* (26 March 1954).
- ²⁹ Umesto čestitanja Enriku Josifu, *Književne novine* (15 July 1956).

- ³⁰ Mihailo Vukdragović, Simfonijski koncert Beogradske filharmonije. Prvo izvođenje Sonate antike Enrika Josifa, *Borba* 9 November 1956, and BEMUS. *Oratorio profano. Politika ekspres* (8 October 1979); Roksanda Pejović, *Muzičari – pisci u beogradskom muzičkom životu druge polovine 20. veka (1944–1971). Pregled muzičkih događanja. Branko Dragutinović* (Belgrade: Faculty of Music Art and Musicology Department, 2009), 186.
- ³¹ Stvaralački podvig Ljubice Marić, *Književne novine* (23 December 1956).
- ³² O jednom velikom delu savremene muzike, *Delo* IV, Vol. 1 (1958), 971–973.
- ³³ Viši stupanj međusobne tolerancije, *Novi list* (21 and 22 October 1967). *Spheroon* is a composition for chorus, with the assonances of human voices on the consonants H, Š and S, bell sound, electronically recorded piano sound and electric organ.
- ³⁴ *Prazvuk* Vladana Radovanovića, *Pro musica* 28 (1968), 7. *Primeval Sound* is a composition for solo soprano (or mezzo soprano), two flutes, clarinet, violin, viol, piano and ondes Martenot.
- ³⁵ Sa Festivala savremene muzike u Zagrebu. Prvi kardiogram Bijenala, *Politika* (12 May 1971).
- ³⁶ Značaj Šestog muzičkog bijenala u Zagrebu. Muzička poruka nesigurnoj budućnosti, *Politika* (29 May 1971).
- ³⁷ Povodom simpozijuma u Opatiji. Savremeni jezik muzike. Šta smo dobili, a šta izgubili sa elektronskom muzikom, *Politika* (4 November 1962).
- ³⁸ Korak sa novim zvučnim strukturama na međunarodnom Bijenalu savremene muzike u Zagrebu, *Književne novine* (2 June 1961).
- ³⁹ U susret novom muzičkom humanizmu: glad Kžištofa Pendereckog za novim zvukom. Radio Belgrade 3 programme, 1967, *Um za tonom* (Belgrade: Nolit, 1986), 350–357.
- ⁴⁰ Šesti Zagrebački muzički bijenale. Ples – vizuelna muzika. Gostovanje belgijske trupe Morisa Bežara *Balet 20. veka*, *Politika* (14 May 1971).
- ⁴² Šta je pokazala Sedma jugoslovenska muzička tribina? Ozbiljna muzika u ozbiljnom vremenu, *Politika* (21 November 1970).
- ⁴³ Slika muzičke pismenosti, *Politika* (20 November 1971); on the Eighth Yugoslav Music Forum in Opatija.
- ⁴⁴ Simfonijska dela Beethovena u interpretaciji dirigenta Friedricha Zauna, *Mladost* (4 April 1950), 379–380.
- ⁴⁵ Jedan savremeni violinist, *Književne novine* (25 February 1954).

MATJAŽ BARBO

Slovenska muzikološka misel in Dragotin Cvetko

»Sijajni občutki so me prevevali ob zavesti, da se slovenska znanost vključuje v evropsko tudi po liniji muzikologije,« piše Dragotin Cvetko ob spominih na ustanovitev Oddelka za muzikologijo, ki si ga je izbral za svoj poseben »življenjski načrt«. Ta načrt je predvideval najprej institucionalne temelje za razmah muzikologije kot znanosti. Njegov simbol in hkrati njegov konkretni temelj je omogočila prav ustanovitev samostojnega muzikološkega oddelka in njegova priključitev k ostalim humanističnim disciplinam znotraj Filozofske fakultete. Ob tem je Cvetkov načrt predvideval zanesljiv epistemološki okvir, ki je na eni strani omogočal znanstveno primerljive rezultate, obenem pa so le-ti s svojim nacionalnim predznakom vedi zagotavljali tudi njen specifični (nacionalni) status. Zgodovinopisje je s svojo tradicionalno veljavo znotraj muzikologije pomenilo identifikacijsko os tovrstnih prizadevanj, zato je bilo razumljivo tudi za Cvetka temeljno izhodišče muzikoloških znanstvenih stremeljenj in najbolj zanesljiv pokazatelj njihovih rezultatov. Usmerjenost v slovensko glasbo pa je hkrati dodeljevala Cvetkovim prizadevanjem izrazit nacionalni pečat, zato značaj posebnega narodnostnega pomena ter hkrati zaradi razpoznavne in zanimive edinstvene specifike tudi širši mednarodni odmev. Cvetko priča o tem premisleku ob samem vstopu muzikologije v krog ostalih humanističnih ved in ga označi za »najvažnejše vprašanje«:

Važnejše kot to, kar za realizacijo sploh ni bilo problem, celo najvažnejše je bilo vprašanje, kam, v katero področje bo v trenutku, ko se je glasbena znanost v mednarodnem prostoru že široko specificirala in v svojem okviru razvila vrsto samostojnih disciplin, najprej krenila slovenska muzikologija. Odločila se je za historično smer, se pravi za zgodovino glasbe, ki je nasploh tudi drugod še vedno osrednja disciplina, zdaj uprta v nova spoznanja o sistematiki raziskovanja in obravnavanja tematičnega gradiva. Temu

je dala prvenstvo. Bolj kot splošni je namenila zanimanje zgodovini slovenske glasbe, da bi le-ta bila 'dostopna spoznavanju na domačih tleh' in bi dobila tudi možnost, da postane 'sestavni del zgodovine svetovne glasbe', kar se doslej še ni zgodilo, ker je preprosto ni bilo.

Seveda je jasno, da Cvetko s tem ni postavil zgodovinopisja za edino področje muzikološkega raziskovanja, ki bi bilo vredno zanimanja. Nasprotno, zavedal se je široke palete raziskovalnih področij, na katerih se je muzikologija razvijala, vendarle je upravičeno postavil zgodovinopisje za ključno. Na eni strani je to odločitev upravičeval tradicionalni položaj historiografije znotraj muzikologije s samoumevnostjo, s kakršno se je uveljavljala vse od Forkla do Adlerja. Na drugi strani pa se je tovrstno nacionalno opredeljeno zgodovinopisje legitimiralo s ciljem, ki si ga je zadalo z raziskovanjem narodovih glasbenih ostalin v pritrjevanju nacionalne identitete, kar ga je nato obratno etabli-ralo v krogu sorodnih humanističnih ved kot vedo posebnega nacionalnega pomena.

V tem je bil Cvetkova odločitev nesporno zgodovinsko ustrezna tako s strani vzpostavljanja neke tovrstne nacionalne znanstvene tradicije kot glede na tedaj sodobne razvojne poudarke znotraj muzikologije. Slednja se je kot sodobna znanost navezovala na historiografsko dediščino, ki je izšla iz idejnih predpostavk prebujene nacionalne zavesti meščanstva, potrjujočega se z narodom in njegovo zgodovino. Vendarle je svojo lastno tradicijsko os mogla povezovati le s teoretsko refleksijo o glasbi, katere izročila segajo nedvomno v same začetke koncipiranja glasbe. Prav zato je razumljivo mogoče tovrstno tradicijo uspešno odkrivati pri nas tako kot drugje, s tem pa same začetke slovenskega pogojno rečeno »muzikološkega« raziskovanja postavljati v daljno preteklost. O tovrstnih »začetkih teoretskega premisleka o glasbi na Slovenskem« bi tako nedvomno lahko govorili daleč pred institucionaliziranjem muzikologije na Slovenskem. Nekaj razprav se je v novejšem času osredotočalo prav na to dediščino slovenske glasboslovne tradicije. Tako se je Jurij Snoj posvečal sledovom najstarejših glasbenoteoretskih traktatov, ki so bili pri nas vsaj prepisovani, če že niso nastali pri nas. Poleg tega sta zanimiv prispevek k zgodovini slovenskega »sistematično-muzikološkega« pisanja pri nas predstavila nedavno tudi kolega Metoda Kokole in Radovan Škrjanc z razgrinjanjem rokopisov učbeniškega značaja iz 18. stoletja, za katere lahko domnevamo, da so nastali na Slovenskem. Seveda je nekaj tovrstnih del nastalo tudi v 19. stoletju, če se spomnimo vsaj glasbenoteoretskih zapisov, objavljenih v Maškovi *Gerlici* ali pa denimo Foersterjevega učbeniškega dela.

Vendarle gre za dediščino, ki jo seveda le pogojno lahko označimo kot neposreden nastavek muzikološke misli na Slovenskem. Razumljivo je zato, da je v svoj pregled zgodovine muzikološke misli na Slovenskem ne vključita ne Cvetko ne Sivec. Oba se s svojega zornega kota upravičeno ustavljata pri zgodnjem glasbenem zgodovinopisju 19. stoletja, ki ima tako ali drugače slovenski nacionalni predznak, pri Kamilu Mašku, tako zlasti ob njegovem prvem omenjanju Gallusovega kranjskega porekla, pa

pri Rakuši, Trstenjaku, Steski, Beraniču, pozneje, po prvi svetovni vojni, pa seveda pri Mantuaniju, Dolinarju, Ukmarju in Škerjancu. Cvetko pri tem ne spregleda za poznavanje glasbene kulture na Slovenskem dragocenih prispevkov Radicsa in Keesbacherja, a ju v značilni nacionalni perspektivi pospremi z besedami, da »sta v slovensko glasbeno zgodovino prispevala vsaj posredno«.

Cvetko je leta 1977 v svojem pregledu »današnjega stanja muzikologije« spregovoril o »treh smereh« njenega razvoja. Poleg zgodovinoisja je navedel še folkloristiko, ki da je bila s Francetom Maroltom »načrtnejša in uspešnejša«, ter – kot tretje področje – »orientacijo v stilno-estetska razmišljanja in iskanja«, ki zaradi svoje fragmentarnosti sama Cvetku pomeni nekakšen »sistematični« pol Adlerjeve muzikologije. Pri tem poudari, da gre za »osamljen pojav, po Vurniku v tej smeri ni bilo konkretnega nadaljevanja«.

Vurnik je bil dejansko tudi eden prvih, ki se je javno zavzemal za znanstveno spoznanje znotraj umetnosti, v glasbi enako kot drugod. S tem je nadaljeval prve pobude Ivana Prijatelja in Izidorja Cankarja, da bi v okviru novoustanovljene univerze leta 1919 organizirali študij muzikologije. Leta 1929 je tako v reviji *Dom in svet* ob analizi slovenskega glasbenega življenja kritično pozval konservatorij:

Konservatorij bi se nujno moral modernizirati; poleg obrtno-rokodelskega znanja bi moral vzgajati tudi glasbeno inteligenco v višjem smislu umetnostne izobrazbe. Ni dovolj, da nam vsako leto vzgoji par pevcev in igračev klavirja in violine. Treba je tudi, da igrači glasbo do dna razumejo in ne igrajo vsega po istem, naučenem, večji del romantičnem kopitu, da so se okoristili in izobrazili ob stari glasbi in jim umetnostna vprašanja niso španska vas.

Slovenska glasba torej nujno potrebuje »umetnostno izobrazbo«, ki jo po analogiji z likovno umetnostjo more zagotoviti le čvrsta znanost, torej muzikologija, znotraj nje pa predvsem zgodovina:

Nobena znanost, nobeno spoznavanje, ki hoče imeti za predmet umetnost, ne more mimo tega konkretnega objekta spoznavati v zrak in tako je edina specialna umetnostna znanost le umetnostna zgodovina s pomožnimi panogami, edino znanstveno umetnostno spoznanje le umetnostnozgodovinsko, edini znanstveni sistem le oni, ki je vzet s telesa predmeta in nanj edino pristojna.

Vurnik je navedene misli še izostril v luči ostre polemike z Josipom Vidmarjem, čigar metodo je označil za »intuitivno« in jo umestil med »spekulativno parasitstvo, ki je bilo res do neke mere zadnja desetletja vzrok oddaljenja od predmeta«. Namesto tega je Vurnik zagovarjal »konkretno« sistematiko Izidorja Cankarja, ki po njem predstavlja s svojim objektivnim spoznanjem »kažipot iz zmed in anarhije umetnostno-teoretske subjektivne spekulacije k novemu, realnemu in objektivnemu spoznanju umetnosti«.

Prav težnja po objektivnem spoznanju, ki naj bo metodološko vodilo tudi pri razumevanju umetnosti, je tista, ki je sprožila zahtevo po zgodovinski interpretaciji, v njenem okviru pa težnja po slogovni sistematizaciji. Metodološko zahtevo, ki jo je Izidor Cankar uspešno presajal v slovensko umetnostno zgodovino, je Vurnik prenesel v glasbo, zares uresničil pa jo je v veliki meri v svojem konceptu glasbenega zgodovino-pisja šele Cvetko. Značilno je, da je mnogo pozneje Janko Grilc v svoji oceni Cvetkove druge knjige *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* implicitno izpostavil prav to težnjo Cvetkovega historizma, ko je zapisal kot njegov ideal: »toda najteže se je dokopati do objektivnega prikazovanja umetniške stvaritve ali celotnega umetnostnega obdobja«.

Leta 1926 je Vurnik v enem od svojih zavzemanj za muzikologijo znotraj univerze celo sistematiziral osrednja področja muzikološkega raziskovanja. Zapisal je, da je za ustanovitev muzikološke stolice na univerzi »zadnji, prav zadnji čas«. V ospredju njegovega načrta je seveda zgodovina, ki jo dopolnjuje folkloristika:

Treba je dalje, da se na naši univerzi ustanovi muzikološka stolica, zadnji, prav zadnji čas je, da se začne smotreno [!] in organizirano delo za zbiranje gradiva naše glasbene zgodovine, kar ne bo baš nehvaležno delo. To delo se vrši v velikih presledkih, vrše ga posamezniki na svojo roko, ki pa so več ali manj ovirani, da bi svoja dognanja tudi izdali in jih napravili za splošno prosvetno dobrino. Zadnji čas je, da se že enkrat začne delo za zbiranje glasbenega folklorja [!] na organiziran in metodičen način, oziroma da se uredi in zbero že obstoječe zbirke in začno polagoma dopolnjevati in izdajati. Muzikalije ginevajo od leta do leta od zobu časa vsled neprevidnosti posestnikov, in koliko je še ljudi, ki pojo pesmi iz XVII., XVI. stoletja?

Posredno njegovo sistematiko dopolnjuje zavzemanje za glasbeno estetiko, s tem ko spregovori o potrebi po kakovostni kritiki, kar v njegovi terminologiji označi z izrazi »strokovna, resna objektivna kritika«:

Treba nam je strokovne, resne, objektivne kritike, kar naša dnevna povprečno ni in zato nosi dobršen del krivde na površnosti našega glasbenega dosegljaja, ki nam, kakršen je, še vedno ne more zagotoviti uglednejšega položaja na evropskem torišču!

Estetska presoja kot zagotovilo kritiške objektivnosti pri Vurniku tako nastopa v vlogi sistematičnega pola muzikološkega raziskovanja, s tem pa se Vurnikova epistemologija muzikologije praktično povsem ujema z omenjenimi »trema smermi« iz Cvetkove analize »stanja muzikologije« leta 1977.

Nekaj let za Vurnikom se je tudi Cvetko javno zavzel za prenovu sodobne univerze, ki naj bi izgubljala znanstveni značaj ter ga nadomeščala s strokovnim. V zapisu, ki bi se prav lahko nanašal na današnji čas, Cvetko poudarja značilne univerzitetne vrednote kot so povezanost profesorjev in študentov v posvetitvi znanosti, gojenje čiste znanosti »brez ozira na praktično uporabo«, svobodo duha in gojitev nacionalne, torej sloven-

ske kulture, ki ji v tedaj aktualnih prevladujočih jugoslovanskih unitarističnih povezavah daje poseben poudarek. Zdi se, da v poudarjanju nacionalnega značaja univerze po svoje programatsko izreka celo ideje, ki označujejo njegov koncept sodobne slovenske muzikologije, kot ga desetletja pozneje razvije ob univerzitetnem institucionaliziranju muzikologije:

Vedeti moramo zlasti to-le: kakor je znanost po svojem duhu internacionalna, tako zelo korenini predvsem kar se metode tiče, v nacionalnih posebnostih. To ji daje značaj 'narodne' univerze.

Vsekakor je bila do ustanovitve muzikološke stolice na univerzi še dolga pot. Potem ko je glasbena zgodovina postala dopolnilni predmet na konservatoriju, jo je bilo po letu 1942 mogoče izbrati kot dodatni C-predmet na Filozofski fakulteti. Kot je znano, sta si ga izbrala Karel Rakovec in Jože Osana, kolega z umetnostne zgodovine, ki sta po vojni oba izkusila bridko usodo politične emigracije. Medtem ko se je Rakovec sicer izraziteje posvečal umetnostnozgodovinskim vprašanjem, pa je za razvijanje muzikološke misli pomembnejši prispevek Jožeta Osane. Osana, ki se je po vojni usmeril na področje glasbene estetike, zaznamovane z Akvinčevo in Aristotelovo sholastično dosledno sistematičnostjo, je že v 40. letih prejšnjega stoletja med drugim opozoril tudi na problem slogovnega periodiziranja, ki da se po njegovem mnenju kaže pri Adlerju. Adler po njegovem mnenju skuša v članku »Periodisierung der abendländischen Musik« »razdeliti vso glasbeno zgodovino na obdobja; ker pa mu je kriterij le zunanje primerjanje, temelječe na slogih, kmalu naleti avtor na težave.«

Izhodišče za samostojni razvoj glasbenozgodovinskega raziskovanja in poučevanja je predstavljala ustanovitev znanstvenega odseka na Akademiji za glasbo leta 1945. Odsek, ki ga je vodil Dragotin Cvetko, se je značilno dopolnjeval z odsekom za glasbeno folkloro pod vodstvom Franceta Marolta. Po Maroltovi smrti leta 1951 je delovanje njegovega odseka zamrlo, znanstveni odsek pa je postal oddelek. Njegovi sodelavci so bili Vilko Ukmar (ki je bil kot ideološko neprimeren odstavljen z mesta direktorja ljubljanske Opere, Cvetko pa mu je ponudil mesto predavatelja na Akademiji za glasbo) kot predavatelj za starejšo zgodovino glasbe, Miro Adlešič za akustiko glasbe ter več predavateljev za praktične predmete.

Po Cvetkovem pričevanju je v 50. letih prišlo do prvega resnega posveta o priključitvi muzikologije univerzi v vladni palači, kamor je bil Cvetko povabljen skupaj z dvema teatrologoma. Cvetko se je za omenjeno možnost seveda zavzel. Tako je leta 1959 Svet za znanost LRS sprejel sklep o priključitvi muzikologije Filozofski fakulteti, nato pa je dekan Mikuž 20. junija istega leta s tem seznanil Fakultetno upravo Filozofske fakultete, ki se je s tem strinjala. Sklep je nato potoval na Univerzitetno upravo, ki je o njem razpravljala že dva dni pozneje, 22. junija. Značilen je zapis te točke na dnevnem redu, ki se glasi: »Razprava o predlogu sveta za znanost LRS o vključitvi glasbeno-narodo-

pisnega inštituta v sestav univerze«. Bolj kot neko obče razumevanje muzikologije kot etnomuzikološke discipline ta zapis izpričuje očitno povezavo muzikologije in glasbene narodopisja pri vključevanju na Filozofsko fakulteto, saj je v nadaljevanju najti formulacijo, da gre za »muzikologijo in vse druge teoretske discipline, ki so bile del akademij«. V sklepu, ki ga nato dobesedno povzame sklep univerzitetnega sveta, ki je bil sklican pet dni pozneje, 27. junija, pa nato sledi izrecno zapis, da se preneseta na fakulteto glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo.

S sklepi je bil nato seznanjen znova Svet za znanost LRS oziroma Izvršni svet in že 23. novembra 1959 je fakultetna uprava Filozofske fakultete razpravlja o predlogu za ustanovitev katedre skupaj z učnim načrtom, ki ga je pripravil Dragotin Cvetko. Fakultetna uprava je nato z odlogom 15. februarja 1960 sprejela »načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo«, ki ga lahko že štejemo za enega ključnih trenutkov v dolgotrajnem vključevanju muzikologije na univerzo.

Pravi premik se je nato zgodil šele konec decembra 1961, ko je fakultetni svet Filozofske fakultete znova razpravljal o ustanovitvi katedre za muzikologijo in soglasno sklenil povabiti na fakulteto Dragotina Cvetka. Iste dne so oblikovali habilitacijsko komisijo za njegovo izvolitev v sestavi Stanko Gogala, Fran Zwitter, Stanko Škerlj, Stane Mikuž in Josip Andreis. Komisija je dala pozitivno soglasje in na seji fakultetne uprave 2. junija 1962 je bil Cvetko izvoljen v »rednega profesorja za predmet 'Zgodovina slovanske in novejšje svetovne glasbe'«, s čimer je slovenska muzikologija dobila prvega rednega profesorja.

Oddelek se je vendarle srečeval sprva s številnimi finančnimi in kadrovskimi zadregami. Tako je ob koncu študijskega leta 1961/62 dekan Emil Štampar v svojem poročilu za muzikologijo zapisal:

Letos je bil vendarle realiziran pouk na oddelku za muzikologijo in prijavilo se je že nekaj kandidatov za disertacije s področja cele države, ker je samo v Ljubljani mogoče polagati doktorat iz te stroke. Za pomoč pri realizaciji tega novega študija je rektorat posebej nakazal še 3.000.000 Din, za kar se mu toplo zahvalujemo.

Vendarle je študij stekel šele v akademskem letu 1962/63. V prvem letu je bilo vpisanih 9 rednih in 5 izrednih študentov (od skupaj 1277 študentov Filozofske fakultete). Cvetku sta se pri pedagoškem procesu pridružila Vilko Ukmar (čigar habilitacija sicer zaradi ideoloških razlogov ni uspela) kot honorarni redni profesor za zgodovino starejše svetovne glasbe in Marijan Lipovšek kot honorarni redni profesor za predmeta analiza glasbenih form in osnove instrumentacije. Na začetku leta 1963 sta se vključila v delo oddelka asistent Jože Sivec in bibliotekar Andrej Rijavec, od junija 1964 pa še Zmaga Kumer, ki je predavala uvod v glasbeno narodopisje in Miro Adlešič, ki je predaval akustiko glasbe.

S tem se zgodovinskim predmetom v luči dotedanjega razvoja misli o glasbi na Slovenskem nekako samoumevno pridruži etnomuzikologija, hkrati pa se začnejo

odpirati tudi nova področja sistematično-muzikološkega preučevanja. Muzikologija s prehodom na fakulteto dobi poseben polet. Jože Sivec to ocenjuje z zanosnimi, četudi stvarnimi besedami:

Ni pretirano, če rečemo, da se je glasbeno historično raziskovanje prav po letu 1962 ne le v Sloveniji, ampak sploh v Jugoslaviji posebno razmahnilo.

Muzikologija je kot študij in kot raziskovalna disciplina dobivala poteze primerljivih raziskovalno-pedagoških ustanov po svetu, po katerih se je Cvetko zgledoval in umerjal njen nadaljnji razvoj. Prav iskanje stikov s tujimi znanstveniki je že vse od začetka zaznamovalo Cvetkovo vodenje oddelka. Številni tuji muzikologi, ki so gostovali na oddelku, na drugi strani Cvetkova redna gostovanja v tujini, pa izrazito prizadevanje za obogatitev knjižnice s sodobno literaturo, nedvomno izkazujejo celo bolj kot pri marsikateri drugi humanistični stroki na fakulteti izrazito odprtost slovenske muzikologije navzven, izven ozkih nacionalnih ali državnih meja. V stiku s sodobno tujo muzikologijo se je mlada slovenska veda krepila in si razširjala svoja obzorja, na drugi strani pa se je s tem tudi potrjevala.

Vrhunec teh prizadevanj nedvomno pomeni organiziranje kongresa Svetovnega muzikološkega društva v Ljubljani leta 1967. Cvetko je kot prireditelj kongresa v svojem nagovoru udeležencem voščil prijetno bivanje in jim z dobrimi željami hkrati označil osrednje cilje prireditve, ki jih jedrnato v prevodu povzema pozdravno pismo, priloženo h gradivu, ki ga je prejel vsak udeleženec. Pozdravno voščilo lahko obenem interpretiramo kot svojevrstni Cvetkov izraz temeljnih ciljev slovenske muzikologije, kot jih je razumel Dragotin Cvetko. Poleg splošnih ciljev lahko strnemo Cvetkove želje v dve točki: »da bi vam publikacije, ki smo jih pripravili za to priložnost, razstave in glasbene prireditve približale glasbeno preteklost in sedanost narodov Jugoslavije« in »da bi znanstveni program kot osrednji del kongresa dal take rezultate, ki bi pomembno pospešili nadaljnji razvoj muzikološkega raziskovanja in snovanja v svetu«.

V skladu s Cvetkovimi pogledi na sodobno univerzo še izpred vojne se v teh besedah zrcali iskanje soglasja s sodobno znanostjo in hkrati želja po uveljavitvi posebnih, nacionalnih značilnosti in prizadevanj.

V podobno dvojnost je »ujeto« tudi Cvetkovo interpretiranje slovenske glasbene preteklosti, zato postaja kar nekakšno metodološko načelo njegove historiografije: na eni strani tako Cvetko tudi v slovenski glasbi išče odmev sodobnih evropskih snovanj, na drugi strani pa hkrati poudarja specifičnost nacionalnega izročila. Praktičen metodološki postopek se zdi tako urejanje zgodovine v sklenjene slogovne periodizacijske sheme Cankarjeve šole, saj omogoča neposredno primerjanje rezultatov slovenske ustvarjalnosti s sočasnimi tujimi tokovi. Osnovne značilnosti denimo nemškega baroka so zato že po logiki stvari zaradi istega »duha časa« vsebovane tudi v slovenski glasbi. Iskanje sledov baročnih potez v delih skladateljev na Slovenskem tako samo na

sebi legitimira njihovo kompozicijsko dospelost in estetsko vrednost. Manj kot vprašanje umetniške prepričljivosti zgodovinopisca zanima večje ali manjše »zamujanje« za slogovnimi premenami, ki jih zasledimo v večjih kulturnih središčih oz. tistih, ki poganjajo glasbeni napredek. To posledično lahko sproži nekritično povečevanje slovenske glasbe in njenih dosežkov, kar je Cvetku oponašal Rafael Ajlec v kritiki njegovega zgodovinopisja. Četudi bi morda na kakšnih mestih njegovo kritiko lahko šteli za upravičeno, pa je v argumentiranju svoje presoje zgrešil bistvo, ko je Cvetku naprtil neobčutljivost za slovensko zamudništvo. Cvetku mu tako v odgovoru na njegovo kritiko utemeljeno odgovarja: »seveda nisem imel težnje prikrivati zamudniško naravo slovenskega glasbenega razvoja, kar mi podtika Ajlec«. Ne glede na navidez drugačna stališča, oba izhajata iz koncepta »zamudništva«, ki je v luči tedaj prevladujoče modernistične estetike »novega« – ta je zaznamovala premislek o glasbi enako kot ustvarjalno estetiko – seveda razumljiv, a je danes kot vodilna estetska kategorija že upravičeno problematiziran (odličen prispevek na to temo je v zadnjem času s kritično distanco do tega obdobja objavila Marija Bergamo).

Namesto da bi skušali opredeljevati umetnostne organizme po njihovih lastnih značilnostih, jih že vnaprej lovimo v mrežo splošne stilne terminologije, ki smo se je naučili v šoli pri glasbeni zgodovini, da bi jih od zunaj opredelili (npr. tako: v stilu prehoda iz baroka v zgodnjo klasiko; klasicistična sredstva z osnovami romantičnega občutja; romantiko je začela izpodrivati novoromantika in podobno). S tem si posel sicer poenostavljamo, zato pa o opredeljevanih procesih tudi malo ali nič določnega ne povemo.

Ajlečeva ocena nekritičnega prevzemanja stilnega označevanja je sicer načelno na mestu, a zagotovo bi bolj kot na Cvetka lahko utemeljeno opozarjala na možnost poznejšega razvijanja Cvetkovih idej.

Ajlec je v svoji kritiki sicer nedosleden: na eni strani terja izpostavljanje slovenske glasbe obćim estetskim kriterijem:

Naši umetnostni zgodovinarji označujejo našo zgodovinsko sredino brez zadrege za provincialno, kadar tako nanese, in prav s tem, da se ne bojijo tega ominoznega izraza, dokazujejo svoje objektivno, nepristransko, tudi za tujega raziskovavca sprejemljivo stališče.

Na drugi strani pa Ajlec terja ocenjevanje slovenske glasbe »v luči naših posebnih razmer«, ker sicer njeno ocenjevanje s stališča svetovnega glasbenega zgodovinopisja vodi do »zanjo krivičnega vrednotenja, saj vrže preostro luč na njeno provincialno, za svetovno dogajanje obrobno naravo, obenem pa prikrije pogledu njen pristni notranji pomen in prepreči pravilno presojo sorazmerno neprecenljive storitve naših glasbenikov in glasbenih institucij.«

Še najbolj problematično je Ajlečevo stališče, ki skuša slovensko glasbo ugledati v nekakšni »globalizacijski« perspektivi:

Svet je postal majhen, integriran, utripa v enotnem ritmu in usoda narodov je celostna. Kriterij samoniklosti narodne kulture v klasičnem smislu blede, ni več sodoben. Univerzalizacija umetnostnega jezika ne pomeni več proskribiranega kozmopolitizma, dobila je celo razvojno pozitiven predznak.

Cvetko se tudi pozneje ne odreče navidez protislovno plastičnemu pogledu na samoniklost »slovenske glasbe v evropskem prostoru«. Nekoliko določnejšo distanco je zaznati do prevzemanja splošnejših kulturnih oznak, vključno s slogovno periodizacijo. Tako že v odgovoru na Ajlečevo kritiko zapiše:

Vprašanje stilne periodizacije je nasploh problematično. Vemo, da ga različno obravnavajo. V tem ima prav Ajlec, imam prav jaz in z nama imajo prav še mnogi drugi, ki se ukvarjajo z zgodovino glasbe. [...] Naj po pravici povem, da tudi mene večkrat moti stilno kategoriziranje. Vendar sem prepričan, da neke, takšne ali drugačne periodizacije ni mogoče obiti in potrebe po njej ne moremo negirati. Vsaj v glavnem je nujna za orientacijo v razvrščanju faktov in vsega, kar se snovno kaže v tem ali onem časovnem obdobju.

V Cvetkovem zadnjem, zgoščenem zgodovinskem pregledu slovenske glasbe slogovna periodizacija ni več v ospredju. V omenjenem delu avtor tako govori o srednjem veku, nato o »glasbenem vzdušju v 16. stoletju«, pa »rekatolizaciji«, celo »glasbenih zgodnje in visoke baročne faze« ter »vzponu baroka«. Sledi »stilni prelom«, ki najavlja »klasicizem«, v nadaljevanju nato omeni »razvidni romantizem«, se ustavlja pri obdobju »med tradicijo in novo orientacijo«, ki mu sledi »vstop v moderno«. Namesto togega sistema Cvetko s spremenljivim poudarkom zasleduje temeljne principe kulturne prakse, v slovenski prostor prenaša obče značilnosti glasbene poustvarjalnosti, se posveča delovanju osrednjih ustanov, z analogijo s primerljivimi središči zaobide pomanjkanje konkretnih domačih virov, šele postopoma se posveti tudi analizi glasbene ustvarjalnosti. Tipično zadrego vendarle še predstavlja denimo slogovna opredelitev Riharja, katerega opus Cvetko obarva z mešanico treh stilov, ali enostavnih kompozicijskih poskusov popularno ljudskega značaja, kakršne so bile cerkvene pesmarice 18. stoletja, ki jih Cvetko umesti med t. i. »razvojne dileme«, pri čemer se izogne njihovemu konkretnemu slogovnemu opredeljevanju.

Cvetko je ne glede na kritike v svoji zgodovinski perspektivi nedvomno stvaren. V zgodovinopisju išče širših kulturnih kontekstov, s katerimi poudarja stalno vključenost slovenskega prostora v neke splošnejše duhovnozgodovinske povezave.

Nedvomno se večkrat zdi, da je za tisto, kar naj bi imenovali »slovenska glasba«, bolj kot razvijanje avtonomnega nase nanašajočega se in iz sebe izraslega ter z nekim slovenskim (večinoma imaginarnim) prostorom zamejenega kulturnega sistema

značilno stalno oprezanje za dogajanjem v osrednjih kulturnih centrih, ki šele zares predstavljajo pravi referenčni okvir »glasbe na Slovenskem«. V tem smislu lahko razumemo tudi premislek o slogovnih potezah slovenske glasbe slovenskih muzikologov najmlajše generacije, Aleša Nagodeta, Gregorja Pompeta, Katarine Bogunović Hočevnar in Radovana Škrjanca. A vendar hkrati nedvomno velja, da se glasba kot del splošne umetnostnokulturne »prakse« nekega (nacionalnega) okolja vpenja v specifično stalno spreminjajočo se, a vendar sovisno konstelacijo odnosov. Ta zahteva občutljivo obravnavo in je vsekakor ne moremo razrešiti zgolj z uporabo pomanjševalnic ali zamudniških nalepk v smislu »kleinmeisterstva« slovenskih skladateljev. Cvetkovo delo odstira prav to razsežnost razumevanja glasbene preteklosti na Slovenskem in – če bi tudi prezrli izjemen pionirski pomen njegovega historiografskega opusa – v svoji večplastnosti zato predstavlja nespregledljivo izhodišče za nadaljnji razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja.

Slovenian Musicological Thought and Dragotin Cvetko

Summary

“I was overwhelmed with joy to know that Slovenian science was being incorporated into the European context”, Dragotin Cvetko wrote in his recollections of establishing the Department of Musicology, which he designated as his special “life plan”. The first stage of the plan envisaged the setting up of institutional foundations for the development of musicology as a scientific discipline. Its symbol and at the same time its concrete foundation were materialised precisely through the establishment of the musicology department and its integration with the rest of humanities taught at the Faculty of Arts. Cvetko’s plan, furthermore, envisaged a sound epistemological framework to yield scientifically comparable results that would, also owing to their national character, grant musicology a specific (national) status. Drawing on its traditional validity within musicology, historiography stood as the identification axis of these endeavours, for which reason Cvetko considered it the basic starting point of musicological scientific aspirations and the most reliable indicator of their achievements. In addition, focus on Slovenian music endowed Cvetko’s efforts with an explicitly national dimension and hence a character of special national importance, while their recognisability and engagingly unique specificity also earned them international acclaim. This is precisely why Cvetko’s musicological work concentrated on investigating various chapters from the history of Slovenian music and why his musico-historiographical legacy is regarded as unquestionably the most important, the most acclaimed and absolutely indispensable for further development of Slovenian musicology.

MARIJA BERGAMO

O zgodovinskosti (tudi) glasbene zgodovine: pogled z južnoslovanskega prostora

Dovolite mi uvodoma bežen spominski utrinek: na vrsti mednarodnih simpozijev, doma in na tujem, sem imela priložnost, v 60-ih, 70-ih, 80-ih letih opazovati prodoren, živ pogled prof. Cvetka, pogled, s katerim je – navadno iz prve vrste avditorija – spremljal strokovna izvajanja, vedno pripravljen poseči v razpravo, utiriti iztirjene poteke, razrešiti zadrege. Njegovo vedenje in nastop (enako kot njegovo delo) so izsevali nevprašljivo trdnost. Impresioniralo me je njegovo zaupanje v veljavne temeljne postavke naše vede, prepričanost da je izbrana pot prav tista prava. Bilo je to zdravilno; neprecenljivo v časih naše negotovosti, odraščanja v stroki, v času, ko so se povsod okoli nas že porajali najrazličnejši dvomi. Hvaležna sem mu za to občutenje. Kot vzornik in mentor nas je namreč porinil na muzikološka pota (in brezpotja), »opremljene« z odgovori. Samo s trdno (čeprav samo začasno) oporno točko, zmores biti kos dvomom in spremembam, ki nam jih je na pleča kmalu nalagala »galopirajoča« zgodovina. Takrat bi bila zlahka odgovorila na vprašanje, kaj je zgodovina glasbe, kakšne so njene naloge, cilji, metode.

Poslej so se stvari vse bolj zapletale. Danes nisem več prepričana, da imam nedvoumne odgovore na ista vprašanja. Sprašujem se namreč, koliko in kako naj bi se – v drugačnem družbenem kontekstu in močno spremenjeni glasbeni dejanskosti – spremenili mentalni modeli in (medtem že institucionalizirane) zgodovinopisne matrice, da bi bili z njimi še v soglasju. Zato je bilo modro, ob obletnici prof. Cvetka izpostaviti (kot eno nosilnih tem simpozija) prav vprašanje preobrazb nacionalnih glasbenih historiografij.

Širša izvajanja za simpozijsko priložnost niso možna, zato bi temeljne misli povzela samo v nekaterih opornih točkah.

1. Prvič je tu temeljno dejstvo, ki pogojuje vse inačice razmerij in poteke procesov v zgodovinopisju; namreč: da vse sestavine, ki jih to delo vključuje, po svoji naravi

niso enačbe (to bi namreč pomenilo, da imajo – tudi če so še tako zapletene – končno rešitev), temveč so funkcije, se pravi spremenljivke, odvisne od drugih spremenljivk. V dolgih, stabilnih umetnostnih obdobjih, z jasnejšimi filozofskimi, estetiškimi in kompozicijsko-tehničnimi podmenami, tega dejstva ni bilo potrebno posebej izpostavljati. Zgodovinske paradigme so bile vsakokrat skorajda samoumevni »okvir« za »urejevanje« glasbenih dogodkov in fenomenov. V časih hitrih premen in – v 20. stoletju – zelo ostro opozicijsko zastavljenih programov, pa je vsako zgodovinopisno delo vezano na vnaprejšnje opredeljevanje celo osnovnih pojmov, s katerimi zgodovinar operira: kaj razume pod pojmom glasba, kako opredeljuje pojem zgodovinopisja; nakazati mora ali zasleduje celovit pogled (denimo na kako vzpostavljeno nepretrgano zvezo ali na sočasno konstelacijo, na stil, obdobje, ali, nasprotno, pozornost osredotoča na detajl). Ga zanima predvsem kronologija dogodkov, ali struktura glasbenih fenomenov. Kakšen fokus torej izbira za svoj pogled in v katerem trenutku »zaustavi« nenehno glasbeno gibanje, da bi ga lahko opazoval, se pravi: izbranemu izseku postavi okvir in analiziral »umetnost«, ki je znotraj tega njegovega okvira. Zgodovina glasbene zgodovine ponuja vrsto modelov: tistih večkratno preizkušenih, kakor tudi prenovitveno odprtih. Izbor ni lahek. Pogosto je odvisen od trenutne konstelacije pričakovanj, načrtov, zahtev. Pogojuje ga tudi znanstvenikova pripadnost določeni zgodovinopisni tradiciji, institucionalni sferi ali znanstveni skupnosti, ki zastopa in utrjuje neko znanstveno paradigmo. Prostori osebne svobode so sicer zoženi, večkrat (glede na ustaljeni znanstveni pogon) celo navidezni. Vendar se prav danes uveljavljajo tudi dragoceni osebni pogledi na glasbenozgodovinske teme. Ti so bodi (največkrat) polemično zastavljeni konstrukti, ki jih sproža »razgovor med knjigami«, ali pa (bolj poredko) izhajajo iz pristnega znanstvenikovega doživljanja glasbe, poslej zgodovinopisno sistemiziranega.

2. Še pred kratkim je tudi glasbeno zgodovinopisje večinoma pristajalo na eno od inčic t. i. linearne zgodovine (pa naj si je bil njen kriterij zaporedje generacij z začetka 20. stoletja, ali – nekoliko pozneje – kriterij epohe in nato »Zeitgeista«, pa v 60-ih letih postavke teorije recepcije, nato v 80-ih ideologije, pa fokus socialne zgodovine, in končno kontekstualnost). Temeljne kategorije tega – iz hegelijanskih iztočnic izpeljana in poslej bogato razvitega – diskurzivnega sistema linearne zgodovine, ki je zaznamoval zgodovinopisje zadnjih dveh stoletij, so: razvoj (od enostavnejšega proti kompleksnejšemu), napredovanje, prenovitvenost ter vzorec organskega procesa (rast, zrelost, staranje). Namišljena (dejansko neuresničljiva) ciljna točka procesa naj bi bila metafizično razumljena svoboda subjekta.

Tako začrtana trajektorija je v zgodovinopisju odmevala v idejo razvojne »kontinuitete«, ki jo zgodovinarji na različne načine konstruirajo in nato zasledujejo. V nepretrgano zvezo umeščajo izbrane vrednosti (izbor je v času modernizma izhajal iz veljavnih estetiških konceptov in recepcijskih potrditev) ter jih spletajo v zgodovinske verige, vstavljajo v različne periodizacijske mreže, katere prav tako tematizirajo. Starejša

muzikologija je bila v ta splošno veljavni miselni vzorec močno zasidrana. Ne glede na fluidnost svojega predmeta (glasbe, ki nastaja kot produkt individualne ustvarjalne zavesti) je morala znotraj tega vzorca vzpostaviti in utrditi svoje metode in tehnike: izdelati normativne matrice, načine urejevanja dejstev in pojavov v zaporedja in sisteme. Zgradba je imela dokaj trdne temelje. Zdelo se je, da se bo obdržala tudi skozi preteklo stoletje. Vendar so pospešene premene v celotnem družbenem in umetniškem svetu narekovale nove »interpretacijske koledarje«. Vse močnejše izpostavljanje binarnih opozicij v pogledih na glasbeno dejanskost (tako npr. glasbene avtonomije proti socialni funkciji in kontekstu, ali pa estetske biti nasproti zgodovinskemu nastajanju, nato ustvarjalnosti proti zgodovinopisju) – vse to je v zgrajeno shemo vnašalo nemir. Enovitost paradigme je bilo vse težje zagotavljati. T. i. Nova glasba (kakor koli jo definiramo) je s svojim silovitim in razdiralnim nastopom po svoje postavljala zgodovinopisju izzivalna vprašanja. Ideja o linearnem, z napredkom zaznamovanem poteku zgodovine glasbe izgublja svojo avtoriteto. Tudi vztrajanje na ideji glasbene avtonomije se je vse bolj izkazovalo za nezadostno. (Tudi sama sem se v 80-ih in 90-ih letih v imenu glasbene avtonomije močno upirala pastem bodi ideološko ali pa sistemsko predprogramiranega mišljenja o glasbi, enako kot prevelikemu poudarku na kontekstu v katerem glasba nastaja in na njeni »uporabni« funkciji. Upoštevanje teh zunanjih, a v glasbeno vsebinskost vselej »vpisanih« dejavnikov – sem imela za samoumevni sestavni del analitičnega približevanja avtonomnim glasbenim strukturam, njihovi individualizirani biti.) Vendar sem se morala sprijazniti z bistveno spremembo: z zaključkom obdobja modernizma, kateremu smo priča, ideja avtonomije sicer ostaja še naprej neizogibna za dostop do glasbenih struktur, dopolnjuje pa jo enako nosilna ideja konteksta, ki zajema ves »svet umetnosti« (Danto); le-ta je na specifične načine »vpisan« v glasbo. Spričo množice konceptov, ki jih metastazirana teorija danes ponuja v zameno za nekdanjo celovitost, se vse jasneje zavedamo, da so zgodovinopisni modeli (oblikovani iz »vsakokratne sedanjosti«), ki so si sicer vedno lastili pravico do splošne »veljavnosti« (tako za preteklost, kot za sedanjost), pravzaprav le začasni vodniki skozi čas. Zato se danes zgodovinar mora najprej odločiti za določeno spoznavoslovno »ideologijo« in zgodovinopisno doktrino. Današnja zgodovinopisna produkcija kaže, da to novo pridobljeno svobodo s pridom izkorišča.

3. V takih okoliščinah se v zgodovinopisju spreminja vloga avtorja-zgodovinarja, osebnost tega »ozaveščenega pripovedovalca«. Iz nepregledne faktografske obilice zgodovine glasbe kot raziskovalnega področja, izbira teme in načine dela, glede na svoje preference, izobrazbo, način razmišljanja, ustvarjalno potenco, talent. Ne nazadnje tudi kompozicijsko-tehnično (analitično) »opremljenost«. Ravni zavedanja o snovi, ki je (ali naj bi bila) predmet zgodovinopisnega dela so pogosto komaj primerljive. Kar ne pomeni neenakovredne. Pa naj bo to pozitivistično ugotavljanje, zbiranje, klasificiranje glasbenih dejstev na nekem ožjem področju, enako kot vprašanja, ki jih zbrano gradivo

in njegova formalna obdelava sprožajo pri odkrivanju razlogov nastanka in razmerij v gradivu, ali pa interdisciplinarne povezave, ki jih glasboslovje s pridom kliče na pomoč za zahtevnejše razlage pojavov – vsa ta pahljača zornih kotov in vzorcev sodi v avtorski izbor zgodovinarja in njegov »interpretativni slog«.

4. V tako spremenjenem – po eni strani svobodnejšem in bolj prožnem, po drugi danes skorajda razpršenem muzikološkem kontekstu – zgodovinopisje malih glasbenih kultur sodeluje po svojih močeh. Kundera bi dejal: vedno glede na svoj »mali« kontekst in hkrati s pogledom na »veliki« kontekst. (Kriteriji in poudarki se pri tem seveda razlikujejo.)

Južnoslovanski politični, družbeni in umetnostni prostor je v drugi polovici 20. stoletja doživel bistvene in globoko segajoče spremembe. Procesi, utemeljeni v splošni ideološki podstati, ki so posledično v glasbenem zgodovinopisju do začetka 90-ih let iskali ali poudarjali nekakšne skupne imenovalce za glasbena dogajanja in osvetljevanja pojavov v nekdanji državi, so se po razdružitvi ustavili. Vsaka nacionalna kultura se je poglobila v lastno tradicijo in iz nje črpala spodbude za nadaljnje in nove naloge. Razlike so postajale zanimivejše od skupnih značilnosti. Iz oddelkov za zgodovino glasbe pri glasbenih akademijah so bili, že v 60-ih in 70-ih letih, predvsem po zaslugi prof. Cvetka, vzniknili in se poslej razraščali institucionalni pogoji in izhajali kadri potrebni za uresničitev njegove vizije muzikološkega dela v tem delu Evrope. Muzikologija je postopoma postajala znanstvena veda, organizirana po veljavnih evropskih vzorcih. Postopoma se je vse bolj uveljavljala tudi v mednarodnih okvirih.

5. Moja pozornost velja – v luči uvodoma začrtanih premis – preobrazbam v izboru in obravnavanju muzikološke tematike, ki sem jim bila priča in v njih tudi sama sodelovala. Iz osebnega zornega kota bi izpostavila samo nekatere. Najprej zunanje, ki so pogoj za delo, in so očitne.

Načini in dinamika prevzemanja, predelovanja in prilagajanja sodobnih znanstvenih dosežkov iz mednarodnih muzikoloških dognanj in konceptov na lastno delo so se, posebej v zadnjih dveh desetletjih, znatno razširili in pospešili. Informatizacija, znanje tujih jezikov, dobro opremljene knjižnice, žive izmenjave in mednarodna sodelovanja so temu krepko prispevali. Védnosti s komplementarnih znanstvenih področij se vse bolj vključujejo v muzikološke premisleke; véde danes združujejo moči in podpirajo druga drugo, posebej na področju znanstvenih teorij. Razen tega je obvladovanje specialnega kompozicijsko-tehničnega in analitičnega instrumentarija vse širše in globlje. Muzikološka 'oprema' je torej znatno izpopolnjena. Vendar je, po drugi strani nevarnost v tem, da procesi vse ožje specializacije pogosto zapirajo širši pogled in zavirajo izide, ki jih zmore omogočiti samo temeljita in celovita humanistična izobrazba, kateri smo v preteklosti gotovo posvečali večjo pozornost.

6. Pri izboru tematike je še vedno razumljiva osrediščenost na nacionalne teme. Namesto nekdanjih prvih sintez nacionalnih zgodovin, so danes v ospredju številne

delne študije, ki na temelju novih virov in izčrpnjših raziskav znova preverjajo faktografijo in (posebej) načine klasificiranja, periodiziranja, slogovne opredelitve. Táke, poglobljenejše in metodološko izčiščene študije, postavljajo trdnejšo osnovo za morebitne nove poskuse sintetiziranja.

7. Pri nacionalnih tematikah je očitno, da so nekatere nekoč osrednje teme razprav izgubile svojo izzivnost in privlačnost. Tako denimo razmerje med tradicijo in inovacijo, vprašanje folklornega gradiva kot temelja za »nacionalno« opredeljeno glasbo, vprašanja novega realizma, diskusije o »napredku«, polemike o avantgardnosti in konzervativizmu, o časovnem »zamujanju« ali »nezamujanju« nacionalne produkcije za svetovnimi potéki – in mnoge druge. V njihovem ozadju se največkrat bere ideološka predusmeritev. Čas je večino teh tém osvetlil na nov način: avantgarda je medtem že historizirana, »napredek« diskvalificiran kot vodilna podmena glasbenega dela, »zaozstajanje« je prevladano, opozicijski naboji pa so postali nepomembni.

8. Pri obdelavi teh tém, ki so bile namenjene predvsem domači javnosti, smo nekoč brali utemeljitve z izrazitim programatično-agitatorskim nabojem. V novejšem času pa se vse bolj opirajo na analize gradiva. Najpogosteje se razprave sklicujejo druga na drugo, medsebojno se dopolnjujejo in prispevajo »zidake« za sestavljanje celovitejšega pogleda oz. za vključevanje v večje celote. Veliko opravljenega dela v odkrivanju domačega gradiva in virov, pri njihovi obdelavi in predstavitvi javnosti je dragocen izid teh desetletij.

9. V novejšem času, ko v evropski muzikologiji beležimo zvečano zanimanje za umetnostna dogajanja na nekdanjih jugoslovanskih področjih, za umeščanje originalnih idej in dosežkov s tega konca sveta v univerzalni glasbeni korpus, so ti izidi že pripravljeni in se uspešno vgrajujejo v popolnejšo sliko evropske glasbene zgodovine. Tudi v tem procesu je bil prof. Cvetko opravil pionirsko delo, opozoril je na te glasbe, z lastnimi prvimi pregledi v tujih jezikih pomagal do osnovnih informacij, zastopal je ves ta prostor v afirmaciji njegovih glasbenih dosežkov. Utiril je vlak, ki zdaj uspešno vozi po starih in novih tračnicah.

10. Pred védo je naslednji, pomemben korak: s »ključi« ustreznih, obvladanih in prečiščenih metodoloških tehnik in na vrednostno preverjenih zgledih iz nacionalne glasbene ustvarjalnosti naj bi sodelovala v recentnih fenomenoloških in epistemoloških razpravah v svetovnem kontekstu. »Veliki kontekst« potrebuje táko sodelovanje, spodbudni novejši primeri tovrstnih vključevanj pričajo o dobrodošli interakciji.

11. Med zelo pomembnimi preobrazbami zgodovinopisja vidim izrazite premike na področju interpretiranja glasbenih fenomenov in pri uporabi ustrezne terminologije.

Če je bila v 60-ih in 70-ih letih faktografija izrazito v ospredju in se je zgodovinopisje pravzaprav izmikalo interpretiranju, ki je skorajda veljalo za 'neznanstveno' – se je v preteklih desetletjih to razmerje uravnovesilo. Brez popolne in utemeljene faktografije je interpretacija nesmiselna, enako kot je »antikvarno« zbiranje in arhiviranje gra-

diva le polovica dela in zahteva pogled, ki ga osmišlja. V tej smeri je izpopolnjena in razširjena strokovna »opremljenost« muzikologov odprla povsem nove možnosti. Seveda, hkrati tudi pasti: zapeljivost določenih modelov lahko navede na preinterpretacije, ki so samozadostne in ne prispevajo dejanskem približevanju predmetu opazovanja.

Posebej pomembno zorenje stroke opažam v prečiščevanju terminologije. Muzikologija je s svojimi »približnimi« pojmi, s katerimi poskuša ubesediti težko ubesedljive glasbene fenomene, že izhodiščno v zahtevnejšem položaju od mnogih drugih strok. Vsebine in pomeni glasbenih pojmov se razen tega hitro spreminjajo. Tudi oni sami izkazujejo lastno zgodovinskost, zato zahtevajo nenehno preverjanje in »ažuriranje«. Starejša poljubnost in nenatančnost na tem področju vse bolj postaja stvar preteklosti. Ohlapno označevanje, posebej pri opredelitvah slogovnih značilnosti gradiva, se zdi v dobršni meri preseženo. Nekdanje šablonizirane nalepke, ki so jih avtorji potem prepisovali drug od drugega, velikokrat niso imeli *fundamentum in re*. Včasih popolnoma nesmiselne sintagme so tem delom razprav odvzemale pomen in nadaljnjo uporabnost. Izpostavljanje »zgodovinskih datumov« kot nekakšnih periodizacijskih pripomočkov ni vedno imelo podpore v dejanskem vpogledu v snov. Utemeljevale so jih pogosto ideološke podmene in prejudicirani zaželeni zaključki ne pa globlji analitični vpogled v notne zapise ali izvirno gradivo. Zanimivo bi bilo spremljati njihovo prenašanje iz desetletja v desetletje. Zato med bodoče naloge zgodovinarja, ki name-rava konstruirati kakšen odsek zgodovine, sodi predvsem tudi 'povratek' k izvirnemu gradivu in skrajnja terminološka pozornost.

Naj sklenem: Konstruiranje zgodovine izhaja pravzaprav vedno iz človekove potrebe po pregledu nad labirintom umetnosti, ki ga želi zajeti v določen sistem; enako kot lastno življenje. »Občutiti sebe v zgodovini« (Kundera) pomeni dati smisel svojemu »danes«. Šele naknadno zmoremo spoznati v kakšnem času smo živeli, kakšnim dogodkom smo bili priče, kaj je bilo pomembno in kaj ne. Tudi v zgodovini glasbe vsa dejstva in procesi šele s pomočjo naknadnih vpogledov in interpretacij živijo vedno novo, dodano jim življenje. V izvirnih pomenih jih tako in tako ni mogoče obnoviti.

On the Historicity (also) of Music History: A View from the South Slavic Perspective

Summary

The article is delineated by two aspects: personal (and the only possible) perspective and the awareness of “subsequent common sense” imposing its own visions on former facts and processes. It points to the fact that relations between support points of each historiographical activity are essentially functions, i.e. variables dependent on other variables. Every attempt at writing music historiography is therefore defined by momentarily valid (and seemingly self-evident) answers to two fundamental questions, i.e. “What is music?” and “What is historiography of music?”, as well as the selected focus: i.e. by placing research and discussion focus on an individual topic in a way as to ensure the understanding of the whole or covering the whole while supporting its depiction by providing details. Fluctuant relations between these parameters, which were in the second half of the 20th century determined by circumstances within and without the sphere of music, ultimately led to rapid changes in historiography. Every submitted model, which must inevitably bring the developments to a halt to fixate the picture and simplify the scheme of observing the complex actuality is, though barely established and untested, already replaced by a new one. Over the recent, postmodern and post-postmodern decades, the Hegelian perspective of history as a linear process oriented towards a certain (defined or undefined) goal – a perspective that historiography inherited and maintained throughout the twentieth century, despite perpetual contestations within the main concept of modernism – has been supplanted by other proposals that are deemed more appropriate for the observation not only of contemporary music but also music from the past.

Historiography in the South Slavic territory followed these changes with its own dynamics and under conditions that were further burdened by ideological and strictly binding prerequisites, as well as (utopian) projects attempting to find a common denominator for musics of different nations that once lived in the formerly common state. It was only in the last two decades that the musico-historiographical perspectives have been liberated from the commitment to imposed models and free to present new musicological generations with an encouraging array of observation opportunities. “Armed” with an incomparably broader and deeper cognitive instrumentarium, they stand before the considerations of the aforementioned basic music concepts and the task to apply them in research on national history of music. Do the suggested opportunities constitute relaxation and enrichment or also a burden.

DANICA PETROVIĆ

*Musicology through Institutions. The Sixty Years
of The Institute of Musicology in Belgrade*

The first steps towards musicology

The first mention of the need to consider Serbian music history in a scholarly manner seems to have come from the literary historian, philologist, and devoted amateur musician, Tihomir Ostojić, in the last decade of the nineteenth century. Inspired by his cooperation with the famous Vatroslav Jagić in Vienna, possibly also stimulated by certain questions on traditional Serbian Chant raised by the Byzantologist Jean Batiste Thibaut, Ostojić was the first to point out the need for a systematic scholarly approach to studying the history of Serbian chant, seeking its roots in the Medieval Byzantine tradition. However, he was realistically aware of the fact that, at that time, conditions for such research were nonexistent. Therefore he wisely stated that for academia “how?” and not “when?” was important.

Simultaneously with considerations of the musical history of Serbs in the Habsburg Monarchy, an interest in traditional folk creations was on the rise in the Kingdom of Serbia. The Serbian Royal Academy (SRA) showed active interest in the national heritage from its very foundation in 1887. Davorin Jenko, a Slovenian and the only musician member of the Serbian Royal Academy in 1899, suggested an organisation of an open competition for a study of the “characteristics of Serbian folk music”. Unfortunately, there were no one ready to apply at that time, and the idea of a competition was abandoned. Soon afterwards the collection of folk tunes from Levač by Todor Bušetić was offered for publication under the auspices of the Academy. This caused dilemmas and provoked debates. Stevan Mokranjac thought that Bušetić’s musical inscriptions were amateurish and that they should not be included in academy publications. As he did not allow the criteria to be lowered, he himself noted it all down again, and these

new melographic works were published in 1902 as a publication of the Ethnographic Committee of the SRA. Mokranjac firmly maintained these strict criteria even later, when as a member of the SRA from 1906, he received similar manuscripts for review.

Three decades later, unaware of previous ponderings on research into the history of our church music, Kosta P. Manojlović tried to reveal the Byzantine roots of old Serbian music. He was motivated by knowledge acquired during his studies of music at the University of Oxford during the Great War. Manojlović independently sought Serbian medieval music manuscripts, and due to his endeavours two liturgical hymns composed by Kyr Stefan, the first known Serbian medieval musician (fifteenth century), were rescued from sure destruction. Manojlović also started the collection of music instruments within the “Stanković” Music Society and organized the first Yugoslav music exhibition as part of the activities of the First Belgrade Singing Society, for which an impressive number of manuscripts of Yugoslav composers were collected. He was also the first professor of music history at the Belgrade Music Academy, which was founded in 1937 through his efforts. At that time there no department for music history i.e. musicology had yet been formed. Texts about music, first published in literary journals, and later in music journals, represented also an introduction to specialized musicological work.

Founding of the Institute

In 1948, soon after the Second World War, musicology as a profession received an important stronghold in the foundation of two key institutions: the Department of music history at Belgrade Music Academy and the Institute of Musicology within the Serbian Academy of Sciences. The man who stood behind this endeavour in the difficult post-war years was Petar Konjović, an outstanding author – composer, music writer and pedagogue – rector of the Music Academy and the first post-war full member of the Serbian Academy of Sciences (1946) – but a visionary in the first place.

By 1947, Konjović had started the procedure to establish the Institute of Musicology within the Academy of Sciences, probably inspired by the new state law, which according to the Soviet model gave the Academy of Sciences, as the highest academic institution, the possibility to establish academic institutes. As a man coming from Central European cultural territory, a citizen of Sombor, Novi Sad, Zemun, Zagreb, a student in Prague, and a member of the Czech Academy of Sciences and Arts from 1937, Konjović saw the future of music in the general appreciation of the art of music as a historical and cultural phenomenon. Being pragmatic, he was able to avoid the political and ideological fervour of the new authorities, and to take advantage of the new circumstances for the benefit of music. Work organization within the Institute was made in accordance with the current Law on the Serbian Academy of Sciences and the specific legal Regulations regarding Academy Institutions.

In search of a model within similar institutions, and following his wish to validate his own plan of activities, Konjović visited a few cities in the region (Budapest, Vienna, Bratislava, Brno, Prague and Bucharest). In a letter to his young friend Dragotin Cvetko, Konjović complained about having no support for the Institute from his colleagues in the Belgrade Music Academy, although “Zoltán Kodály (Budapest) and Dr Arman (Prague) and others” showed great interest in his plan. It is interesting to note that in those first years of the Institute’s work, Dragotin Cvetko, a young Slovenian musicologist, proved to be an important interlocutor, and later an associate of Konjović, as evidenced by their rich correspondence – edited and published by our dear colleague Katarina Bedina. In these first years of the Institute’s work Cvetko would prepare a monograph about Davorin Jenko, as part of an Institute project, to be published as an Institute publication (vol. 4) in 1952.

At the first meeting of associates of the Institute of Musicology (December 16th 1948), it was unanimously decided to start work at once. Konjović himself managed and supervised all activities in cooperation with the Council, whose members were professors of the Music Academy and respectable musicians, mostly composers: Stevan Hristić, Kosta Manojlović, Milenko Živković, Mihailo Vukdragović, Predrag Milošević, as well as Branko Dragutinović and Oskar Danon. At that time there were no professional musicologists or ethnomusicologists in the country. Kosta P. Manojlović, who was forced (for political reasons) to retire as professor of the Music Academy, and Stana Djurić-Klajn (a pianist and affirmed music writer, editor in-chief of the two music journals *Sound / Zvuk* and *Music Herald / Muzički glasnik*) were appointed as first permanent associates, together with the director Konjović. Stana Djurić-Klajn was not only an associate, but also an only administrative employee of the Institute. In the first decade of the Institute’s work, she bore the brunt of daily administrative work, formation of the library, archives, and music-sheet collection, as well as organization and performing the first archival and historical research.

According to the first plan submitted by Petar Konjović to the Serbian Academy of Sciences on October 1st in 1947, the Institute was supposed to have five departments:

I Administrative office/Management (organizational activities).

II Department for music folklore

A. 1. Collects autographs and printed collections of folk melodies; 2. Acquires and collects the folklore material of up-to-date melographers; 3. Studies the characteristics and makes scholarly analysis of the particularities of our folklore; 4. Prepares a critical edition of our musical folklore.

B. 1. Collects folklore material and folk spiritual music in order to study mutual influences of spiritual and folk music art particularly among Serbs and in the Balkans.

III Historical – Archives Department – 1. Compiles general material, manuscripts, and documents on the development of music among Serbs; 2. Prepares critical editions of works written by the founders of Serbian artistic music (Kornelije

[Stanković], Mokranjac, Marinković); 3. Organizes and maintains the Serbian musical-historic museum.

IV Department for contemporary music – 1. Compiles, acquires, copies, and publishes works of our contemporary music [...] 2. Works on the music of Slavic peoples [...] 3. Studies the questions of music pedagogy.

V Department for general musicological academic research – 1. Establishes our music terminology; 2. Organizes the library of scholarly music works and artists, particularly Slavic ones; 3. Publicizes new results in world musicology; 4. Prepares publication of music lexicons; 5. Prepares publications on the activities of the Institute.

In an elaborate plan of activities for 1949, Konjović somewhat expanded this original plan, while omitting certain provisions. Even today three main topics included in Konjović's proposal define the work plan of the Institute: a) folklore, b) archival work and history until the end of the nineteenth century, and c) contemporary music works, which include the last century to the present time. The first, organizational department has been reduced to a minimum, due to budgetary cuts, and the fifth department merged with other departments. It is clear that such a small Institute was not able to enter any lexicographical enterprises, although for decades its members have been participating in numerous lexicographical projects in our country and abroad.

Directions of development

The key problem in the first decade of the Institute's work was a lack of experts: musicologists and ethnomusicologists. The first scholars from the newly opened department at the Music Academy were awaited. Unfortunately, as is also common today, they continued and improved their professional education abroad, where they eventually stayed (M. Velimirović, S. Lazarević). Fortunately, there were opposite examples as well. By 1950 the Institute had acquired an ethno-choreographer, Milica Ilijin, who followed the roots of world known sisters Ljubica and Danica Janković. Dragutin Gostuski, who studied music and history of art simultaneously, decided to pursue theory and comparative aesthetics. He was also a gifted music critic and polemicist, and at the beginning of the 1970s he developed an interest in semiotics. Dimitrije Stefanović entered the elite Byzantologist school of Egon Wellesz during his seven-year studies at Oxford, and upon his return, as researcher and performer, he deepened the former quest of Kosta Manojlović to research medieval Serbian music. Ethnomusicologist Radmila Petrović, who studied in the USA in the mid-1960s, adopted an anthropological approach in the study of music folklore, which was novel for this region. Links to the music of other Slavic peoples, which was always insisted on by Petar Konjović, was particularly promoted by Nadežda Mosusova, who had an opportunity to pass on her knowledge to students of musicology in Belgrade for a number of years. The middle generation of

researchers turned to more contemporary topics, including the period between the two World Wars, a topic that seems greatly neglected in the post-war period.

A small number of associates at the Institute and the detachment of students and the University only increased inclinations towards individual work, as there were no conditions for a greater number of associates. However, regardless of personal interests and the academic orientations in the Institute, work was continued on collecting historical materials, old manuscripts, scores (autographs, rewritings, old printed editions), legacies of more or less known composers, as well as sound recordings, not only of folk singing and playing, but also church chant, and recorded works by our composers.

Topical activities remained in the domain of native composers and their creative work, but always in the context of regional and European events. New strivings in musicology and ethnomusicology are even now being monitored with openness for new topics and approaches, but not at all costs. Insufficiently processed sources, nonexistent bibliographies, unattended efforts and methodology of work on critical editions, unprocessed materials in museum collections, unlisted and neglected Audio archives, nonexistent regular musical publishing (notes and audio editions) are all enormous problems for researchers, and for those who want domestic creative work to be presented well in our country and abroad.

A heritage for the future

The founder and first associates of the Institute primarily envisioned their goal as protection and affirmation of musical heritage (folklore, church, artistic), which resulted in the ownership of a significant collection of microfilms of medieval manuscripts, music editions from the nineteenth century, and legacies of our composers. The Audio archives, with recordings of folk and church music recorded from the 1930s until the present day, are of extraordinary value. The archives have been digitized, and therefore made easily accessible. The Institute's library has practically developed in accordance with the research interests of the associates. Individual donations, especially of Petar Konjović, Stana Djurić-Klajn and Milos Velimirović have been invaluable.

Monographic publications covering six decades of work were certainly unable to satisfy all the needs of the promotion of Serbian music culture, and there still remains the question whether more could have been done with 15 associates in six decades in total. In accordance with given opportunities and their personal affinities, the associates have participated in international conferences and organizations. The work of many associates was marked by decades-long public presence, broad educational activity and series of actions to bring music to the greatest possible number of aficionados (public lectures, music critiques, three thematic music exhibitions, cooperation with radio and TV stations, activities of the Study Choir, series of discussions on arts of the 1970s, summer camps, and youth activities).

Formal founders of the Institute – the Serbian Academy of Sciences and Arts and the relevant Ministry of the Republic of Serbia – had a certain influence on the work of the institution, and especially on the assessment of associates' work. That field has had its own course of events. The Department of Fine Arts and Music of the Serbian Academy of Sciences and Arts has never wanted to accept musicologists and ethnomusicologists. However, it agrees to assess the annual reports of the Institute, as well as the topics of research projects, while composers, members of the Department, manage research projects within the Serbian Academy of Sciences and Arts, on which musicologists and ethnomusicologists work exclusively.

When it comes to the state, i.e. the relevant Ministry, we experienced a number of reorganizations, ranging from the suggestion to close institutes with a small number of associates, to the implementation of the new Law on the Serbian Academy of Sciences and Arts, which confirms and regulates the place of small institutes within the Academy. New evaluation methods for scholarly research, which are shaking stable humanities institutions worldwide even more, have been consuming great amounts of time and energy for years. The consequences of this are already visible, as people determined to survive accept the given conditions without hesitation: they research a little, publish a lot, even when they do not have anything significant to say. Who will one day “separate the sheep from the goats”, is a question for the coming generations.

Associates of the Institute of Musicology are treading the paths of their forerunners, at the same time following trends worldwide. Published monographs, critical and audio editions, collections of papers from academic conferences, the journal *Musicology* which entered its second decade of publication; these all represent the work and constitute the legacy for the future of this institution. It is small in accord with the number of its associates, but in its work it unites a wide range of research, publishing, cultural, and enlightening activities – from collection, protection, and publication of our music heritage, to its presentation to wide strata of society both in our country and abroad.

Muzikologija v ustanovah šestdeset let Muzikološkega inštituta SANU

Povzetek

Prispevek predstavlja predvsem šestdesetletno obdobje obstoja Muzikološkega inštituta Srbske akademije znanosti in umetnosti, saj o razvoju muzikologije na tem območju in v Srbiji pišejo drugi avtorji v pričujočem zborniku.

Na podlagi obstoječega arhivskega gradiva, spominov neposrednih udeležencev, objavljenih dokumentov in korespondence so predstavljene okoliščine v Jugoslaviji po vojni, v katerih je bil kot prvi v državi in v tej regiji ustanovljen Muzikološki inštitut (Srbska akademija znanosti in umetnosti). Odločilno vlogo pri tem podvigu je imel skladatelj Petar Konjović, ki je bil ravno tedaj, leta 1946, izvoljen za člana Akademije umetnosti. Eden od njegovih pomembnejših sodelavcev pri tem projektu je bil mlad slovenski muzikolog Dragotin Cvetko, s katerim sta se spoznala v Pragi.

Podrobneje so predstavljeni zapleti in težave, s katerimi so se soočali ustanovitelj inštituta in njegovi prvi sodelavci. Vložili so veliko truda, da bi se z različnih zornih kotov poglobili v rezultate razvoja muzikologije in poskušali z muzikološko raziskavo nadoknaditi, kar je bilo zamujenega v razvoju lokalne glasbene kulture in njene vloge v javnem življenju.

Avtorica v razpravi ugotavlja, kakšne načrte so ustanovitelji imeli za ustanovo, ki je podpirala njihove glasbene in muzikološke raziskave, kakšne so bile prioritete pri raziskovanju, na kakšen način je potekala raziskava ter kako so pripomogli k vzgoji prve generacije strokovno usposobljenih muzikologov in etnomuzikologov. Sledil bo tudi pregled rezultatov njihovega dela: publikacije s študijami in partiturami, izdelane zbirke arhivskega gradiva in dejavnost nekaterih članov Inštituta, ki so se pojavljali tudi v javnem življenju.

Z razdelitvijo zgodovine Inštituta na nekaj značilnejših obdobj avtorica želi prikazati, kako se je v preteklih šestih desetletjih spreminjal odnos države in Srbske akademije znanosti in umetnosti do muzikologije kot discipline in do Inštituta.

BARBARA BOISITS

Austrian Musicology after World War II

The situation of today's musicology in Austria reflects somehow quite appropriately the extremely successful history of the stereotype of Austria as the land of music.¹ In other words, musicology in Austria benefits directly from the country's rich musical life in past and present, and in this respect the "land of music" is more than a cliché. State expenses on culture, especially on music, are above average, lots of tourists are visiting Austria if not for its "outstanding" nature than for its cultural (particularly musical) options. So compared to other countries Austria seems to be still the "Promised Land" for music and musicology. One indicator that seems to prove this statement is the continuous expansion of Austria's musicology in terms of increasing institutes as well as in terms of increasing numbers of musicologists. This development will be traced in the first part of my paper. The second part will single out one topic that has some consistency since the beginning of Austrian musicology² and refers to the topic of this conference: the music history of Austria and its changing approaches.

1. Musicological institutes in Austria since 1945³

In Austria musicological institutes were first of all established at the four traditional (full scale) universities (in Vienna in 1898, in Innsbruck in 1925, in Graz in 1940, in Salzburg in 1966). Whereas historical musicology exists in all four institutes (with one full professorship in Graz and Innsbruck, in Vienna since 1973 with a second focused on older music history, also in Salzburg since 2004 with a second focused on dance research, since 2010 even with a third) ethnomusicology and systematic musicology are – at the level of full professorships – unequally represented. In Vienna there was for many decades⁴ the peculiarity of a combination of ethnomusicology and systematic

musicology, called comparative musicology (*vergleichende* or *vergleichend-systematische Musikwissenschaft*;⁵ since 1973 with a full professorship). Since 2008 there is one full professorship for comparative and one for systematic musicology. The latter is also represented in Graz (since 1998 on the basis of a full professorship) and was expanded in 2008 to an independent Centre for Systematic Musicology. In 2007 a musicological department was founded at the University of Klagenfurt with the focus on applied musicology.

Musicological institutes are also situated at the Austrian Academy of Sciences. The *Phonogrammarchiv* (the oldest audiovisual research archive worldwide) was founded in 1899. In 1944 the *Kommission für Musikforschung* was established with the focus on Austrian music history. The *Institut für Schallforschung* (Acoustics Research Institute) followed in 1972. For some years (1989–1994) there was also an institution for the sociology of arts and music (*Kommission für Kunst- und Musiksoziologie*).

With the upgrading of the former academies of music and performing arts in Vienna, Graz and Salzburg (*Hochschulen* since 1970, universities since 1998) endeavours in music research were considerably enhanced and a number of musicological institutes (mostly with a special orientation like in the field of sociology of music or music aesthetics) was established. With the new university law of 2002 the universities of music also have the privilege to confer doctoral and postdoctoral degrees (habilitation) of their own, so entire equality with the traditional universities is achieved. The *Kunstuniversität Graz* offers even a full course of musicological studies in cooperation with the musicological institute of the *Karl-Franzens-Universität*. Besides the three state universities of music and performing arts⁶ there are two private ones: one in Vienna (*Konservatorium Wien Privatuniversität*) and one in Linz (*Anton Bruckner Privatuniversität*), both, however, without their own research institutes.

Besides the universities and the Academy of Sciences a variety of associations, societies and foundations is promoting music research in Austria.⁷ The oldest are the *Internationale Stiftung Mozarteum* (since 1880; musicological research is concentrated in the *Mozart Institut*) and the *Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich* (since 1893). Many associations concentrate on single composers or musicians (like Johann Georg Albrechtsberger, Alban Berg, Anton Bruckner, Johann Joseph Fux, Christoph Willibald Gluck, Johann Michael Haydn, Herbert von Karajan, Ernst Křenek, Franz Liszt, Gustav Mahler, Ignaz Joseph Pleyel, Benedict Randhartinger, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Strauß family, Richard Strauss, Hugo Wolf), thereby connecting practical (concerts, service facility etc.) and musicological tasks, others focus on special genres, topics or source documentation (folk music, jazz music, regional music history in Tirol or Salzburg, RISM-Austria). A considerable number of them function on a voluntary basis. Others have salaried employees as in the case of the *Arnold Schönberg Center*, since 1998 located in Vienna, or the

Österreichisches Volksliedwerk, founded in 1946, concentrating on Austrian folk music, also acting as an umbrella organization for the independent regional *Volksliedarchive* in the nine provinces (*Bundesländer*). Many of these institutions have specialized libraries and archives. Further precious collections are kept in public or private libraries (in Vienna, e. g. the music collections at the National Library and the Viennese Library or archive and library of the *Gesellschaft der Musikfreunde*).

The Austrian Society for Musicology (*Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft*), founded in 1973, is an association open to all persons and institutions involved or interested in musicology in Austria.⁸ It numbers about 250 members and publishes a yearbook of its own (*Musicologica Austriaca*).

Up to now, as I tried to show, we have a rich and pluralistic field of musicology. Nevertheless monetary restrictions, especially from the public sector, make it harder for the bigger institutes to fulfill their tasks (especially for the universities with strongly rising numbers of students from all over the world) and put mainly smaller institutions at risk. Last year the Ministry for Science and Research (*Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*) cancelled subventions for those institutions that would or could not be transferred to a university or the Academy of Sciences. This also concerned Austrian subventions for complete editions to be published in Germany as in the case of Gluck, Haydn and Brahms. Co-operations with the University of Salzburg (Gluck) and the Academy of Sciences (Haydn, Brahms) could – for the time being – prevent the suspension of this financial support.

Comparing to this complex situation nowadays immediate post-war musicology in Austria was largely dominated by one figure, Erich Schenk⁹ (1902–1974), full professor at the University of Vienna from 1940 to 1971. Schenk was a highly disputed personality: an autocrat with enormous assertiveness, influential (he was so far the only musicologist who gained the dignity of a university rector (1957/58) in Austria), politically flexible (a respected partner as well during National Socialist¹⁰ era as the Second Republic), with one word a gifted flip-flopper dominating Austrian musicology not only during his lifetime, but also through his students.¹¹ Schenk's methodology¹² was quite different from that of Guido Adler, the famous founding father of Austrian musicology.¹³ The concentration on musical style (*Stilkritik*) applied by Adler and his school was – despite all merits – meant to be somewhat “outdated” even before Schenk came to Vienna. Whereas Adler's model was still the sciences (*Naturwissenschaften*; especially biology),¹⁴ there was a general shift towards the humanities (*Geisteswissenschaften*; in the sense of extensive contextualization) within German-speaking musicology.¹⁵ In addition, due to anti-Semitic attitudes at the Viennese university, a substantial institutional change took place: since the appointment of Adler's follower Robert Lach in 1927 the eminent school of Adler was gradually discriminated against and many of Adler's former students – like Egon Wellesz – had to emigrate.¹⁶

Whereas for style analysis the formal aspects of a musical work were of particular importance, Schenk was especially interested in the cultural and social environment of a composer. Biographical research was again (like in the nineteenth century) highly esteemed, together with a certain tendency to neglect the musical work. Schenk's lengthy book about Mozart¹⁷ is a biographic and historico-cultural study without any intention to explain the music. During Schenk's era the investigation of unknown minor masters was given priority. Many doctoral dissertations of his students are formed on the model of "Life and Work". Musical analyses – if they took place – were concentrated on the interpretation of the content.¹⁸ This kind of musical hermeneutics in which Schenk had been encouraged by Arnold Schering during the 1920s was especially continued by Schenk's former students Constantin Floros (b.1930; Hamburg), Othmar Wessely (1922–1998; Universities of Graz and Vienna) and Hartmut Krones (b.1944; University of Music and Performing Arts Vienna). Another student, Rudolf Flotzinger (b.1939), who also studied in Göttingen with Heinrich Husmann and developed a strong focus on medieval music and music history of Austria, became professor at Graz University in 1971.

2. History of Austrian music or history of music in Austria?

With the mentioned expansion of our discipline and changes in university law¹⁹ the formation of schools – like under Adler or Schenk – dominating the musicology of the whole country or at least of one institution is hardly possible any more. Nevertheless some focus in historical musicology can be seen in the music history of Austria. To the present not only specialized studies of single composers, works, regions etc. are published, but there are still broadly dimensioned projects, as the Austrian Music Lexicon (*Oesterreichisches Musiklexikon*) and others.

Considerations after 1945 about the special features of music in Austria draw on older imaginations which especially in times of (political) crisis emphasize the eminent role Austria always played in terms of culture, particularly in music. This can be observed after foreign-policy defeats in the nineteenth century, so after the Battle of Königgrätz in 1866 which resulted in a further diminishing influence on German matters and in the Compromise with Hungary in 1867.²⁰ The same holds true after the defeat in 1918 when Austria was reduced – in political and geographical terms – to a microstate, again after 1934 when Austria's fascist corporative state (*Ständestaat*) tried to seal itself off from National Socialist Germany.²¹ A similar mechanism can be seen in the years after 1945 when Austria tried to marginalize its role during the National Socialist era and accentuated its own cultural development, again to distinguish itself from Germany. So the creation and promotion of an Austrian national (collective) identity in which music (the musical gift of the people, the rich music life, special fea-

tures of the music itself) plays an outrageous role had mostly compensatory reasons and was purposefully instrumentalized.

Over the decades there was some constancy in the definition of what makes Austrian music Austrian:

- 1) the special role folk music played for art music without the latter abandoning its art character (culminating in Viennese classicism) and
- 2) the special role of the tradition (including a preference for older music and a reserve against an all too new one).

The temporal range and the explanation could change. Some saw the beginning in the later eighteenth century, others went back to the Minnesingers at the Babenberg court in the eleventh century. Some adhered to invariant ethnic or geographical (the Austrian landscape) explanations, others stressed historical and cultural arguments. However, most of the arguments that existed already before 1945 were used also afterwards.²²

In 1946 Erich Schenk wrote a small book²³ on the occasion of the celebrations of Austria's 950th anniversary referring to the first mention of the name *Ostarrîchi* (from which derives *Österreich*) in a document from 996.²⁴ In a clear distinction of the German Millennium Reich-ideology during National Socialism a new Austrian national identity should be created on the basis of a similarly long tradition of decisive Austrian origin. No question that again music was of central importance. Schenk explained its "undisputed guiding role in the concert of the European music nations"²⁵ with Austria's geographic site as an intersection point of important traffic routes and with the "interaction of nationally owned talent and international high art".²⁶

In his speech on the occasion of his inauguration as president of the Viennese University in 1957 he distanced not only his humanistic (*geisteswissenschaftlich*) access from Adler's style analysis, but he also gave a description of the Austrian national character, again grounded on the geographic site where German, Roman, Slavic and Hungarian cultures meet: "open-minded, but as well considerate towards protecting its peculiarity; strongly emotional, but along with a clear sense for reality; in matters of art of an abiding composure towards the all too new, but passionately inflamed for this new if recognized as valuable".²⁷

One year after Schenk's book on Austrian music Kurt Blaukopf (1914–1999) published together with his first wife Miriam another attempt to characterize Austrian music.²⁸ Despite the ideological differences from Schenk – Blaukopf who had just returned from Palestine where he had emigrated in 1940 tended in the immediate postwar years to a Marxist interpretation of history – the characterization of Austrian music is quite similar: Blaukopf observes a tendency towards popularity (*Volkstümlichkeit*) combined with high aesthetic requirements and an awareness of tradition (*Traditionsverbundenheit*), both characterizations that appear in diverse

publications at least since 1918. A further argument Blaukopf had already developed in some publications²⁹ during his time in exile was that of a preference for autonomous music and a depreciation of vocal genres: “The tradition of absolute music proved to be too vital to allow besides it compromises with poetry, operas, not to speak of Gesamtkunstwerke in the style of Richard Wagner.”³⁰ All these characterizations are clearly meant to distinguish Austrian from German music.

This was also a deep concern for Victor Zuckerkandl (1896–1965). He again refers to folk music and accentuates the common practising of chamber music, especially in Vienna, the consequence being a musical expertise even among amateurs.³¹

One of the few interesting attempts is that of Harald Kaufmann.³² Declaring efforts to find influence of folk music in art music (e.g. in the melody) as extrinsic although appropriate, he sees common features of Austrian music since the 18th century in a paratactic, allegoric and integral way of composition. The concept of parataxis (borrowed from linguistic theory) indicates a composing that combines rather equal-ranking form parts without hierarchical super- or subordination. With allegory Kaufmann alludes to the frequent existence of historical forms or quotations which can evoke the impression of a syntactic hierarchy. Integralism means a tendency towards an entirety even in the form of a fragment, a non-hierarchical permanent process of changing and combining.

In the last four decades such essential determinations declined markedly, at least within musicological writings. A late example in this respect can be seen in a book by Manfred Wagner³³ in which some of the known characterizations again show up (so the relation of landscape and music) and over thousand year old continuities (e.g. the preference for a gestural element) are claimed. Generally such attempts remain increasingly undone or are undertaken only with great care. Theophil Antonicek for instance accepts only a conservative feature as typical for Austrian music and sees peculiarities rather in socio-cultural phenomena such as a general deep interest for music at all.³⁴

Instead of renewing essential determinations of Austrian music, newer publications investigate the functions of diverse identity politics which in the first place create such attempts of a national essentialism for music or trademarks like that of Austria as the “land of music” and Vienna as the “city of music”. This holds true especially for three bigger projects of the last years I will present in the following.

Musikgeschichte Österreichs

It was the clearly defined aim of the “Music History of Austria” (*Musikgeschichte Österreichs*)³⁵ to counteract any clichés about music in Austria or ahistorical definitions of a specific Austrian character of music.³⁶ For these reasons the editors cancelled in the second edition the contribution by Kurt Blaukopf entitled *Musikland Österreich* in which the author gives a sociological explanation for the supposed pref-

erence for musical autonomy in Austria. Like Zuckerkandl Blaukopf refers to the prevailing amateur music making in the 19th and early 20th century which brought about a competent concert audience on the one hand, an autotelic and autonomous music on the other. Although Blaukopf's argumentation is here more cautious than many others (including some of his earlier writings) and historically limited to a certain period, the editors wanted by no means to encourage the still existing fascination of a time-transcending Austrian character of music.

Another problem the editors had to face was the concept of Austria for a book that starts with findings of instruments in prehistoric times. Mostly for practical reasons Austria was here predominantly conceived as the contemporary state and not so much as that of the respective historical borders (e.g. the Habsburg-Empire), the consequence being that one can find for instance information about music societies of the 19th century in Graz, Linz, and so on, but not about Prague, Budapest, Ljubljana etc. Originally it was discussed to involve also musicologists of the neighbouring countries for the book project. This did not happen for several reasons, not the least of it because there were some national rivalries and for the first edition also the ideological division by the iron curtain prevented cooperation. Therefore the idea to contribute to an "Austrian" history of music was not generally welcome. The political situation changed before the second edition and there was the sincere desire on the side of the neighbouring countries to make contributions. A common symposium was made in Vienna in 1993, but for whatever the reason there was still no author from outside Austria.

Oesterreichisches Musiklexikon

A project of the Austrian Academy of Sciences that so far most intensely regards the complex history of music in Austria and Central Europe is the "Austrian Music Lexicon" (*Oesterreichisches Musiklexikon*; abbr. *OEML*)³⁷ under the direction of Rudolf Flotzinger. Simultaneously with the printed version an online-version³⁸ was issued and is constantly enlarged and improved. In contrast to the *Musikgeschichte Österreichs* Austria is now more strongly conceived in its respective borders. That means that Central European music and music life is regarded in numerous personal articles and especially in topographic articles comprising countries, regions and towns, some of them never being part of Austria but displaying more or less close contacts (as in the case of Germany or Switzerland or even America). As to Slovenian music that means for instance articles like *Slowenien*, *Krain*, *Steiermark*, *Laibach*, *Marburg*³⁹, as for Croatian music *Kroatien*, *Dalmatien*, *Agram*, *Kroaten (burgenländische)*. Concerning the authorship, those articles are in principle written by two persons, one from Austria, one from the respective country. *Slowenien* was written by Ivan Klemenčič and Rudolf Flotzinger, *Kroatien* by Vjera Katalinić and Rudolf Flotzinger, *Serbien* by Arnold Suppan (historical part), Danica Petrović and Rudolf Flotzinger, *Bosnien-Herzegowina*

by Peter Urbanitsch (historical part) and Gorana Doliner, *Montenegro* by Arnold Suppan (historical part) and Ivan Klemenčič. Two workshops devoted to cross-bordering aspects resulted out of the work for the lexicon: in 2001 the topic was “Writing cross-bordering music history” and in 2005 “Processes of cultural transfer of music in Central Europe”, in both cases colleagues of Hungary, Croatia, Slovenia, Czech Republic, Slovakia, Italy and Germany participated. Articles about *Identität*, *Klischee*, *Gedächtnis*, *Musikland Österreich*, *Nationalmusik* etc. show the awareness of the constructed character of the above mentioned imaginations.

Musik – Identität – Raum

Whereas the work on the lexicon is still being continued, if on a smaller scale, in 2007 a new project started at the Academy which is called “Music – Identity – Space” (*Musik – Identität – Raum*; abbr. *MIR*) and is done under the direction of Gernot Gruber. The main idea of this project lies in the investigation of four historical “interfaces” (*Schnittstellen*; those are the years around 1430, 1740, 1848, and 1950) under the perspective of cultural studies or cultural musicology (*kulturwissenschaftliche Perspektive*). Two guidelines are of special importance: the Central European perspective of these historical interfaces and the question of strategies towards networking or on the contrary towards separating (e. g. from international trends) in the respective periods. Further questions are: the centres of musical life and their connection, social layers and institutional factors, the question of diachrony and *longue durée* (prehistory and aftermath of the interfaces), the question of mediality and representation and the question of collective identity, identity politics etc. All in all six colleagues with a full employment and a changing number of free-lancers are working for this project which is approved for five years (till the end of 2012).

Summing up these projects I shortly presented, the following development can be seen: Whereas the *Musikgeschichte Österreichs* essentially is confined within the borders of contemporary Austria, the “Austrian Music Lexicon” deals in a far broader sense with the music history of the nations succeeding the Habsburg-Empire. The *MIR*-project on the other hand tries to show in special case studies and with the theoretical approach of cultural studies the concrete interacting of musical life within Central Europe (with mostly Vienna as point of reference as the practical work shows).

Avstrijska muzikologija po 2. svetovni vojni

Povzetek

Glede na to, da je bila po vojni muzikologija v Avstriji trdno v rokah ene same vodilne osebe, Ericha Schenka, rednega profesorja na Univerzi na Dunaju od 1940 do 1971, je njen sedANJI položaj docela drugačen. Poleg muzikoloških inštitutov na štirih univerzah (Dunaj, Gradec, Innsbruck, Salzburg) in Avstrijske akademije znanosti in umetnosti (Arhiv zvočnih zapisov, Komisija za glasbeno raziskovanje) so se razvile še druge ustanove. Slednje zlasti na akademijah (današnjih univerzah) za glasbo in upodabljalno umetnosti, kot so Akademija v Celovcu ter zasebna društva in ustanove (npr. Center Arnolda Schönberga na Dunaju, Inštitut Ernsta Křreneka v Kremsu, Inštitut za raziskovanje glasbe na Tirolskem v Innsbrucku). Ob vseh naštetih pa predstavlja Avstrijsko muzikološko društvo (*Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft*), ustanovljeno leta 1973, krovno ustanovo na muzikološkem področju. Zaradi današnjih pluralističnih razmer lahko zasledimo raznovrstne raziskovalne projekte in publikacije. Še vedno je prisoten tudi poudarek na zgodovini avstrijske glasbe, z naraščajočim zavedanjem problematike, ki jo s seboj prinaša nacionalna zgodovina glasbe. Prispevek na temelju tega razvoja prikazuje nekatere novejšje in pomembnejše projekte, kot so Avstrijska glasbena zgodovina (*Musikgeschichte Österreichs*), Avstrijski glasbeni leksikon (*Oesterreichisches Musiklexikon*) in projekt Glasba – Identiteta – Prostor (*Musik – Identität – Raum*).

NOTES TO THE ARTICLE / *OPOMBE K PRISPEVKU*:

- ¹ See Cornelia Szabó-Knotik, *Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik, Memoria Austriae I: Menschen Mythen, Zeiten*, ed. Emil Brix, Ernst Bruckmüller and Hannes Stekl (Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 2004), 243–270; Cornelia Szabó-Knotik, *Selbstinszenierung und Handelsbilanz. Die (Re)Konstruktion Österreichs nach 1945 mittels Musik, Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen*, Manfred Angerer zum 50. Geburtstag, ed. Dominik Schweiger, Michael Staudinger and Nikolaus Urbanek (Frankfurt am Main [...]: Peter Lang, 2004), 355–382.
- ² The beginning of musicology as a university discipline in Austria can be seen differently: with the habilitation of Eduard Hanslick (1856), his associate (1861) or full (1870) professorship. Here it is understood in terms of its institutionalization which started when Guido Adler – who habilitated under Hanslick in 1882 – became a full professor at the University of Vienna in 1898 and built up an institute (with library, assistants etc.) whose main project was the edition of *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. The first volumes were already published in 1894, when Adler was still associate professor (since 1885) in Prague.
- ³ For the history of Austrian musicology, especially after 1945, see: Erich Schenk, *Die österreichische Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg, Österreich lebt. Berichte aus dem kulturellen, wirtschaftlichen und staatlichen Leben seit 1945*, ed. Österreich-Institut (Wien: Brüder Hollinek, 1955), 175–181; Othmar Wessely, *Die österreichische Musikforschung nach dem zweiten Weltkrieg, Acta musicologica* 29 (1957), 111–119; Rudolf Flotzinger, *20 Jahre Musikforschung in Österreich, Acta musicologica* 51 (1979), 268–278; Rudolf Flotzinger, *Musikwissenschaft an der Universität Graz. 50 Jahre Institut für Musikwissenschaft* (Graz: Universität, 1990); Theophil Antonicek, Franz Födermayr and Norbert Tschulik, *Musikwissenschaft und Musikpublizistik, Musikgeschichte Österreichs, vol. 3: Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, ed. Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber, 2nd edition (Wien, Köln and Weimar: Böhlau, 1995), 330–339; Gernot Gruber and Franz Födermayr, *Musikwissenschaft, Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften, vol. 5: Sprache, Literatur und Kunst*, ed. Karl Acham (Wien: Passagen, 2003), 339–401; *Österreichische Musikzeitschrift* 53 (1998), number 10 (“100 Jahre Musikwissenschaft in Wien”, with contributions by Elisabeth Theresia Hilscher, Gernot Gruber, Franz Födermayr, Walter Pass, Volker Kalisch, Kurt Blaukopf); articles on musicologists, institutions and topics like “Musikwissenschaft” in: *Oesterreichisches Musiklexikon*, ed. Rudolf Flotzinger, 5 vols. (Wien: Akademie der Wissenschaften, 2002–2006), online-edition: <http://www.musiklexikon.ac.at> (30 September 2011).
- ⁴ Tracing back to the habilitation of Richard Wallaschek in 1896.
- ⁵ Franz Födermayr, *Zum Konzept einer vergleichend-systematischen Musikwissenschaft, Musikethnologische Sammelbände* 6 (1983), 25–39.
- ⁶ The full names are: *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Kunstuniversität Graz* and *Universität Mozarteum Salzburg*.
- ⁷ For an extensive list see the *Musikhandbuch* on the website of the Austrian Music Network: <http://www.music.at> (30 September 2011). For the past decades see Harald Goertz, *Musikhandbuch für Österreich* (Wien: Doblinger, 1971–1993). The last edition, compiled by Joachim and Josef Luitz, was published in 2003.

- ⁸ On its homepage www.oegmw.at (30 September 2011) all website-addresses of the mentioned musicological institutes are recorded (see the respective links).
- ⁹ Matthias Pape, Erich Schenk – ein österreichischer Musikwissenschaftler in Salzburg, Rostock und Wien. Musikgeschichtsschreibung zwischen großdeutscher und kleinösterreichischer Staatsidee, *Die Musikforschung* 53 (2000), 413–431.
- ¹⁰ Michael Staudinger, Ein “vatermörderisches” Projekt? Zur Geschichte der Wiener Musikwissenschaft 1920–1960, *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen*, op. cit., 393–406; Yukiko Sakabe, Erich Schenk und der Fall Adler-Bibliothek, *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen*, op. cit., 383–392.
- ¹¹ Of course it has to be considered that not every student is following his master in all respects.
- ¹² As Schenk – unlike Adler – left no larger publications dealing with methodology this can only be reconstructed by his other publications and from his teaching.
- ¹³ Guido Adler, *Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911); Guido Adler, *Methode der Musikgeschichte* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1919).
- ¹⁴ Cf. Wolfgang Dömling, Musikgeschichte als Stilgeschichte. Bemerkungen zum musikhistorischen Konzept Guido Adlers, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 4/1 (June 1973), 35–50; Barbara Boisits, Das Organische und das Mechanische. Zwei Entwicklungsbegriffe im Spannungsfeld zwischen Musik- und Weltanschauung zur Zeit der Moderne, *Zerfall und Rekonstruktion. Identitäten und ihre Repräsentation in der Österreichischen Moderne*, ed. Hildegard Kernmayer, Studien zur Moderne 5 (Wien: Passagen, 1999), 207–243.
- ¹⁵ Cf. Ernst Bücken, Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1927* (Leipzig: Peters, 1928), 19–30.
- ¹⁶ Walter Pass, Gerhard Scheit and Wilhelm Svoboda, *Orpheus im Exil. Die Vertreibung der österreichischen Musik von 1938 bis 1945*, Antifaschistische Literatur und Exilliteratur – Studien und Texte 13 (Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1995); Rudolf Flotzinger, Österreichische Musikwissenschaft im Exil, *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil*, ed. Monica Wildauer, Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik 8 (Kassel, Basel and London: Bärenreiter, 1990), 34–38; <http://www.orpheustrust.at> (30 September 2011).
- ¹⁷ Erich Schenk, *Mozart. Eine Biographie* (Zürich, Leipzig and Wien: Amalthea, 1955). The second revised edition was published under the title *Mozart, sein Leben – seine Welt* (Wien and München: Amalthea, 1975).
- ¹⁸ Erich Schenk, Musikwissenschaft und Öffentlichkeit, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 1 (1946), 12–15, reprinted in: E. S., *Aufsätze, Reden und Vorträge*, Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 7 (Graz, Wien and Köln: Hermann Böhlaus Nachf., 1967), 24–27.
- ¹⁹ The University Organisation Law (*Universitätsorganisationsgesetz*) of 1975 brought participation of the non-professorial teaching staff and the students in many fields of university matters and meant the end of the old “Ordinarienuniversität” which, however, experienced a certain revival through the University Law (*Universitätsgesetz*) of 2002, additionally transforming the universities from “merit and truth oriented” institutions to “utility oriented” ones. Markus F. Hofreither and Stefan Vogel, Wissenschaft als Beruf im Wandel

- universitärer Organisationsformen, *Alternative Strategien für die Landwirtschaft*, ed. Ika Darnhofer, Hans K. Wyrzens and Christoph Walla (Wien: Facultas, 2006), 189–202.
- ²⁰ Cf. Cornelia Szabó-Knotik, Musikalische Eliten in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen, *Identität. Kultur. Raum. Kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa*, ed. Susan Ingram, Markus Reisenleitner and Cornelia Szabó-Knotik (Wien: Turia and Kant, 2001), 50. The importance of the cultural narrative of Vienna as the City of Music (*Musikstadt Wien*) from the 1860s to 1914 is analyzed in Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Rombach Wissenschaften – Edition Parabasen 6 (Wien: Rombach, 2007).
- ²¹ Cf. Anita Mayer-Hirzberger, “[...] ein Volk von alters her musikbegabt”. Der Begriff “Musikland Österreich” im Ständestaat, *Musikkontext, Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik* 4 (Frankfurt am Main [...]: Peter Lang, 2008).
- ²² For an analysis of some respective publications beginning with Max von Millenkovich-Morold’s *Die österreichische Tonkunst* (1918) see Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber, Einleitung, *Musikgeschichte Österreichs, vol. 1: Von den Anfängen zum Barock*, ed. Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber (Wien: Styria, 1977), 17–28.
- ²³ Erich Schenk, *950 Jahre Musik in Österreich*, Bellaria-Bücherei 4 (Wien: Bellaria, [1946]).
- ²⁴ This rather accidental event did not prevent similar festivities in 1996 (“Tausend Jahre Österreich”) including an exhibition in the Viennese *Kunsthistorisches Museum* entitled *Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich* (catalogue and 2 CD-ROMs ed. by Wilfried Seipel).
- ²⁵ Schenk, op. cit., 1946, 3: “unbestrittene Führungsrolle im Konzert der europäischen Musiknationen”.
- ²⁶ Schenk, op. cit., 1946, 3: “Zusammenwirken von volkshafter Begabung und internationaler Hochkunst”.
- ²⁷ Erich Schenk, Musikwissenschaft als kulturwissenschaftlicher Auftrag, op. cit., 1967, 15: “weltoffen, aber zugleich auf die Wahrung der Eigenart bedacht; stark gemütbetont, aber zugleich durch hellen Realsinn gekennzeichnet; in künstlerischen Dingen von abwartender Gelassenheit dem allzu pronociert auftretenden Neuen gegenüber, jedoch von leidenschaftlicher Entflammtheit für dies Neue, wenn es als wertig erkannt wurde.”
- ²⁸ Kurt and Miriam Blaukopf, *Von österreichischer Musik. Eine kurze Geschichte der österreichischen Musik*, special print from the journal *Erbe und Zukunft* ([Wien] 1947).
- ²⁹ They were reprinted under the title *Unterwegs zur Musiksoziologie. Auf der Suche nach Heimat und Standort*, ed. and comm. by Reinhard Müller (Graz and Wien: Nausner & Nausner, 1998). For further details of Blaukopf’s conception of Austrian music see Barbara Boisis, Volkstümlich und autonom. Kurt Blaukopf und das Österreichische in der Musik, *Identität. Kultur. Raum*, op. cit., 29–39.
- ³⁰ Kurt and Miriam Blaukopf, op. cit., 23: “Die Tradition der absoluten Musik erwies sich als zu vital, als daß neben ihr Kompromisse mit der Dichtkunst, Opern oder gar Gesamtkunstwerke im Stile Richard Wagners aufkommen konnten.”
- ³¹ Victor Zuckerkandl, Das Österreichische in der Musik, *Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort* (Zürich: Rhein-Verlag, 1964), 223–267.

- ³² Harald Kaufmann, Versuch über das Österreichische in der Musik, *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970), 16–33 (before printed in *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik*, 1967, 80–96; reprinted in *Fingerübungen. Musikgesellschaft und Wertungsforschung* (Wien: Lafite, 1970), 24–43).
- ³³ Manfred Wagner, *Musikland Österreich*, Österreich – Zweite Republik. Befund, Kritik, Perspektive 14 (Innsbruck, Wien and Bozen: Studienverlag, 2005). Cf. the review by Peter Stachel, *Musicologica Austriaca* 26 (2007), 313–318.
- ³⁴ Theophil Antonicek, “Österreichisches” in der Musik?, *Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, ed. Richard G. Plaschka, Gerald Stourzh and Jan Paul Niederkorn, *Archiv für österreichische Geschichte* 136 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995), 335–351.
- ³⁵ First edition: Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber (eds.), *Musikgeschichte Österreichs*, vol. 1: *Von den Anfängen zum Barock* (Graz, Wien and Köln: Styria, 1977), vol. 2: *Vom Barock zur Gegenwart*, 1979; second edition: Rudolf Flotzinger and Gernot Gruber (eds.), *Musikgeschichte Österreichs*, vol. 1: *Von den Anfängen zum Barock*; vol. 2: *Vom Barock zum Vormärz*; vol. 3: *Von der Revolution 1848 zur Gegenwart* (Wien, Köln and Weimar: Böhlau, 1995).
- ³⁶ See in the first edition the “Einleitung” (17–28) of the first volume and the “Nachwort” (555–564) of the second volume and the “Vorwort” (esp. 15) of the second edition.
- ³⁷ Rudolf Flotzinger (ed.), *Oesterreichisches Musiklexikon*, 5 vols. (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002–2006).
- ³⁸ <http://www.musiklexikon.ac.at> (30 September 2011).
- ³⁹ The German name always comes first, the present official name second.

JIŘÍ SEHNAL

Das Tschechische in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts: früher und heute

Einführung

Es ist unbestritten, daß die europäische Musik des 18. Jahrhunderts ohne tschechische Musiker undenkbar wäre. Seit Burneys Reisebuch ist die tschechische Musikalität allgemein anerkannt und fast idealisiert geworden. Wir können zwar einen Abstand von dieser Idealisierung nehmen, aber den wesentlichen Beitrag tschechischer Musiker zur europäischen Klassik können wir nicht verleugnen. Als Beispiel seien nur die Namen Zelenka, Richter, Benda, Zach, Stamic, Bixi, Vranický, Mysliveček, Dusík (Dussec), Štěpán (Steffan), Kramář (Krommer) erwähnt. Im 19. und 20. Jahrhundert bereicherten die europäische Musik Smetana, Dvořák, Janáček und Martinů, aber diese Meister schweiften die von unserem Thema gegebene Epoche ab. Die Frage nach der nationalen Bestimmung der aus den Ländern der Böhmischen Krone kommenden Musiker ist jedoch nicht so einfach, wie sie zu Anfang zu scheinen mag.

Böhmisch – tschechisch

Heutzutage besteht die Tschechische Republik aus zwei Ländern: Böhmen (früher Königreich) und Mähren (früher Markgrafschaft) und aus einem Torso (seit 1742) des ehemaligen Schlesiens (früher Österreich, heute Mährisch Schlesien genannt). Heute spricht die Bevölkerung aller genannten Länder tschechisch. Vor 1945 war aber die Bevölkerung gemischt tschechisch und deutsch. Bis 1627 hatte die tschechische Sprache amtlich den Vorrang vor der Deutschen. Erst die Erneuerte Landesordnung des Ferdinand II. 1627 erkannte beiden Sprachen das gleiche Recht zu. Seit dem Antritt von Maria Theresia 1740 wurde das Deutsche aus staatszentralistischen Gründen bevorzugt, was zu einer allmählichen allgemeinen Germanisierung führte. Die Folgen

dessen waren, daß zu Ende des 18. Jahrhunderts das Tschechische zur Sprache der niedrigeren Sozialschichten der Bevölkerung gesunken ist.

In Hinsicht auf die Sprache existierten große Unterschiede zwischen einzelnen Regionen, ja manchmal zwischen einzelnen Ortschaften derselben Region. Im allgemeinen hat das Deutsche in mehreren großen Städten und in nördlichen Grenzgebieten von Böhmen und Mähren und teilweise auch in Südmähren das Übergewicht gewonnen. Das Zusammenleben beider Nationen war nicht immer friedlich. Die Ursachen dessen müssen Fall zu Fall untersucht werden. Sogar in den Franziskanerköstern kam es vor 1700 zu nationalen Spannungen, die die Vorgesetzten lösen mußten.¹ Wenn wir also über die Nationalität eines Komponisten sprechen wollen, müssen wir vornehmlich die nationale Struktur der Bevölkerung in dem gegebenen Ort und Gebiet in Betracht ziehen. Zu wirklichen Streitigkeiten zwischen beiden Nationen ist es erst während des 19. Jahrhunderts gekommen.

Die Quellen aus dem 17. und 18. Jahrhundert kannten den Begriff nationale Angehörigkeit in unserem zeitgenössischen Sinne nicht. Die Nationalität war mit der topographischen Abstammung identisch: *Bohemus* (aus Böhmen), *Moravus* (aus Mähren) *Silesius* (aus Schlesien) ähnlich *Austriacus*, *Bavarus*, *Italus* usw. Erst als man Rede über die Sprache des Menschen zu reden begann, wurde seine Sprache mit den Worten *bohémice* oder *moravice* charakterisiert. Diese beiden Worte bedeuteten tschechisch zum Unterschied von *germanice* (deutsch).

Die führende Schicht – der Adel und der hohe Klerus, wenn sie auch tschechisch kannte, beherrschte und sprach nach dem Vorbild des Kaiserhauses deutsch, bzw. im 18. Jahrhundert französisch oder italienisch. Die Intellektuellen, die in den Jesuiten- oder Piaristenschulen erzogen wurden, beherrschten auch das internationale Latein, das besonders in den kirchlichen Diensten unentbehrlich war. Die Kenntnis beider Sprachen wurde besonders in den von dem Klerus und von den Beamten in nationalgemischten Gebieten vorausgesetzt. Aus amtlichen Gründen wurde allmählich das Deutsche bevorzugt.²

Wonach erkennt man die Nationalangehörigkeit im 17. und 18. Jahrhundert

Der Name allein stellte einen relevanten Anhaltspunkt zur nationalen Bestimmung der Einzelnen. Über die tschechische Herkunft der Namen Vranický, Koželuh, Dusík, Dušek, Černohorský, Michna, Kuchař,³ Vejvanovský, Zelenka, Bulovský, Tůma bestehen keine Zweifel. Aber auch einen Namen wie Brixl, der nicht tschechisch klingt, konnte ein Tscheche tragen. Andererseits war der Name Richter sowohl unter den Deutschen als auch unter der Tschechen so verbreitet, daß wir ihn zur Bestimmung der Nationalangehörigkeit nicht benutzen können.⁴ Solange wir nicht wissen, wo Franz Xaver Richter geboren ist, und welcher Nationalität seine Eltern waren, können wir über seine Nationalangehörigkeit nicht entscheiden.

Nicht einmal der Geburtsort ist für die Nationalangehörigkeit bestimmend, da es nicht nur rein tschechische oder rein deutsche sondern auch national gemischte Orte gab. Der in Wartenberg (heute Stráž pod Ralskem) geborene Heinrich Ignaz Franz Biber war zweifellos ein Deutscher, da Wartenberg meist von den Deutschen besiedelt war. Dasselbe gilt auch für Florian Leopold Gassmann aus Brüx (tschech. Most). Auch Prag war im 18. Jahrhundert eine zweisprachige Stadt. Ein Deutscher war der erfolgreiche Prager Komponist Wenzel Gunther Jacob. Er ist 1685 im von den Deutschen besiedelten Dorf Krajková (Gossengrün) bei Karlsbad geboren und darüber hinaus ließ er in seinem Lebenslauf merken, wie schwer es für ihn war, 1715 in Prag tschechisch zu predigen.⁵ Auch ein anderer Prager Komponist Johann Joseph Ignaz Brentner (1689–1742) aus Dobřany bei Pilsen war nicht nur dem Namen sondern auch seinen deutschen Arien nach eher ein Deutscher.⁶ Die nationale Angehörigkeit des Franz Xaver Wentzeli (gest. 1722) ist völlig ungewiß.

Briefe und andere von Komponisten geschriebene Dokumente sind im 17. und 18. Jahrhundert selten und die tschechische Sprache kommt in ihnen nur ausnahmsweise vor. Der tschechische Brief des Pavel Vejvanovskýs aus dem Jahr 1668⁷ ist eine von diesen Ausnahmen, die beweist, daß dieser Komponist fließend tschechisch zu schreiben imstande war. Wir können aber unsere Frage umkehren und fragen, warum die im Ausland lebenden tschechischen Komponisten tschechisch geschrieben hätten, wenn sie auch in ihrem Vaterland ihre Briefe an ihre Brotgeber im Deutschen oder Lateinischen verfassen mußten.

Ebenso sind auch Kompositionen auf tschechische Texte aus den gegebenen Jahrhunderten sehr selten. Adam Michna veröffentlichte in den Jahren 1647, 1653 und 1661 mehrstimmige tschechische geistliche Lieder auf eigene Texte. Tschechisch war noch *Capella regia musicalis* 1693, das neben den Kirchenliedern auch kleine tschechische Kantaten enthielt. Danach erschienen im Druck nur einstimmige Gesangbücher in tschechischer Sprache. In der katholischen Liturgie herrschte das Latein, die Nationalsprachen wurden nur ausnahmsweise außerhalb der Liturgie zu Weihnachten (Pastorellen) oder in der Karwoche (Passionsspiele und Kantaten) toleriert. Einen Ausnahmefall stellt die Vertonung des 150. Psalms auf den tschechischen Text *Chvalte Boha silného* von Jan Dismas Zelenka (ZWV 165) dar.⁸

Die weltliche Musik repräsentierte in Böhmen und Mähren nach 1720 auch die Oper. Die in Prag (seit 1724), Brünn (seit 1732) und in den mährischen Adelsresidenzen aufgeführten Opern (Jaroměřice 1720, Kroměříž 1722, Holešov 1733) wurden italienisch gesungen. Eine Ausnahme stellte die Oper *L'Origine di Jaromeriz in Moravia* von František Míča, die Graf Johann Adam von Questenberg im Jahr 1730 in tschechischer Sprache für seine Untertanen in Jaroměřice aufführen ließ. Die instrumentale Kunstmusik wurde auch in den adeligen Gemächern eifrig gepflegt, aber ihre Wirkung begrenzte sich zum Unterschied von der Kirchenmusik nur auf relativ schmale soziale

Schicht des Adels und seiner Bediensteten.⁹ Auch die Musik des Adels stand unter dem Einfluß der italienischen und Wiener Komponisten.

Die Muttersprache hat unbestritten einen gewichtigen Einfluß auf die Musik. Die tschechischen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts hatten tatsächlich sehr selten Gelegenheit, auf den tschechischen Text zu komponieren, was die Entwicklung spezifischer tschechischer Züge in ihrer Musik hinderte. Aber in der gleichen Situation befanden sich ihre Kollegen in den katholischen deutschsprachigen Ländern, die überwiegend lateinische und italienische Texte vertonten.

Schwierigkeiten in der Nachforschung nach dem Tschechischen in der Musik

Die Antwort auf die Frage, ob sich die Musik der aus Böhmen, Mähren bzw. Schlesien stammenden Komponisten durch deutliche gemeinsame Züge auszeichnet, ist sehr schwierig zu beantworten. Das Schwergewicht der Kunstmusik bestand bei uns in der Kirchenmusik. Die Kirchenmusik unterstand hauptsächlich der aus Italien importierten Musik. Die italienische Musik gelangte zu uns direkt oder durch Vermittlung des kaiserlichen Hofes in Wien und der österreichischen Klöster. Auch Musik der in Österreich und Süddeutschland wirkenden Komponisten, die zu uns gelangte, zeichnete sich durch die selben Züge. Im allgemeinen gab es keine wesentliche Stilunterschiede in der in Wien, Prag, Brünn oder München gepflegten Kirchenmusik.

Bis zu Ende des 17. Jahrhunderts überwogen im Kirchenrepertoire Werke der Wiener und der italienischen Autoren, während die heimischen Komponisten nur vereinzelt vorkamen. Erst nach 1700 änderte sich die Struktur des Repertoires zugunsten der italienischen und heimischen Autoren. Der Anteil heimischer Komponisten, manchmal nur regionaler Bedeutung wuchs erst nach 1750–1760 an.¹⁰ Die böhmisch-mährische Kirchenmusik war also im 17. und 18. Jahrhundert recht international. Es fehlte zwar ein direkter Kontakt mit der italienischen Oper, in welcher die wichtigsten musikalischen Neuigkeiten realisiert wurden. Aber diese Errungenschaften hat sich bald auch die Kirchenmusik eigen gemacht und auf diese Weise haben die tschechischen Kirchenmusiker sie kennen gelernt. Die Unterschiede zwischen der Oper, dem Oratorium und der Messe waren nicht unüberwindlich. Rezitativ, Aria da capo, konzertante Instrumentalsätze, hochentwickelte Gesangs- und Instrumentaltechnik war auch den Kirchenmusikern und dem breiten Publikum zugänglich. In dieser Musik wurden Musiker der Piaristen und Jesuitenschulen ausgebildet, aus welchen sich auch die besten Komponisten rekrutierten. Schließlich gab es auch die Musik des Volkes. Diese hat die Tanzmusik und das Volkslied repräsentiert. Manchmal waren es dieselben Musiker, die Musik im Gasthaus, in der Kirche und im Schloß besorgten,¹¹ wodurch wir eine beiderseitige Wirkung der Volksmusik auf die Kunstmusik und umgekehrt

voraussetzen können.¹² Trotzdem glauben wir nicht, daß diese Zusammenwirkung eine nur für die tschechische Musik typische Norm war.

Unsere Kenntnisse der tschechischen Volksmusik im 17. und 18. Jahrhundert sind jedoch sehr unvollkommen und eher hypothetisch. Es wird schweigend vorausgesetzt, daß die ältesten Volksliedsammlungen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts das Volkslied des 18. Jahrhunderts abspiegeln.¹³ Diese Hypothese ist zum Teil berechtigt, da im Volkslied eine Beharrlichkeit herrschte und wir dürfen voraussetzen, daß mehrere Lieder tatsächlich im 18. Jahrhundert wurzeln. Solche Ansichten aber vergessen den für das Volkslied typischen Variationsprozess und übergehen die Tatsache, daß auch die Volksschichten die Kultur der höheren Stände nachahmten. Wenn wir also diese beiden Tatsachen erwägen, können wir das reale Bild des tschechischen Volksliedes des 18. und 17. Jahrhunderts in den Volksliedsammlungen vom Anfang des 19. Jahrhunderts nur hypothetisch suchen.

Seit dem 17. Jahrhundert kamen in der europäischen Musik sog. *hungarica* und *polonica* vor. *Bohemica* sind in dieser Zeit fast nicht bekannt. *Polonica* beziehen sich auf *polonaise*, *hungarica* zeichnen sich durch exotische (türkische) Elemente aus. Erst seit Georg Philipp Telemann wird über die hannakische Musik gesprochen. Der Name *saltus hanaticus* ist von dem Namen der fruchtbaren Tiefebene Haná in der Mitte Mährens abgeleitet. Die neuesten Forschungen haben jedoch gezeigt, daß die sog. hannakischen Tänze eher gemeinsame Züge mit den Tänzen der polnischen *góralen*, mit dem Mazur aber auch mit dem Tanz "starodávny" in der Lachei (Vgl. einer der Lachischen Tänzen von L. Janáček) und dem hannakischen Tanz "cófavá" aufweisen.¹⁴ Deshalb ist es schwer, den Ursprung dieses Tanzes und seinen Namen zu erklären.

Tschechische Musikologie ließ das Studium des Kirchenliedes lange ausser acht.¹⁵ Und doch spielte das Kirchenlied seit dem 15. Jahrhundert eine besondere Rolle. Auch das katholische tschechische durch große Liederbücher des Barock repräsentierte Kirchenlied¹⁶ muß auf das Volkslied gewirkt haben. Das Kirchenlied hat sich der allgemeinen Stilentwicklung in der Mitte des 17. Jahrhunderts am meisten angepasst, aber im 18. Jahrhundert blieb sie sehr konservativ.¹⁷ Das Kirchenlied war ein typischer Ausdruck der Frömmigkeit der Volksschichten, aber hielt sowohl den Abstand von der lateinischen Figuralmusik als auch von der weltlichen Volksmusik. Auf diesem Gebiet ist noch sehr viel zu erforschen.

Wie hat sich tschechische Musikologie mit dem Nationalen auseinandergesetzt

Das Problem des Nationalen entstand erst im 19. Jahrhundert mit der Emanzipation der kleinen Völker und ihrer Verteidigung gegen die Überheblichkeit der großen Völker. Um den Anspruch an die Selbständigkeit und Gleichheit mit den großen Völkern erheben zu können, mußten die kleinen Völker beweisen, daß sie ihre eigene

selbständige (andere) Kultur besitzen. Falls wir übertreiben möchten: es blieb den Tschechen nichts als ein Gegenüber zu Beethoven oder Mozart zu suchen, was freilich ein Unsinn war.¹⁸

Die Frage nach dem Nationalen im Schaffen tschechischer Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts begann erst zu Anfang des 20. Jahrhunderts aktuell zu werden, als sich die Gesellschaft um die Musik vergangener Stilepochen zu interessieren begann. Die Lösung der Frage wurde leider immer durch politische Ziele und Ereignisse zu ihrem Schaden bedingt und hervorgerufen.

Die stärksten Anlässe hat der erste Weltkrieg gebracht, nach dessen Ende das habsburgische Reich zerfiel und die Tschechoslowakische Republik entstand. Es wurde neben der siegreichen Nationalidee proklamiert: Los von Rom und das Wettmachen des Weißen Berges, da das tschechische Volk nach der Ansicht der Liberalen seit 1620 dreihundert Jahre nur unterdrückt wurde. Alles, was in der tschechischen Geschichte nach der Schlacht auf dem Weißen Berg 1620 geschah, wurde unkritisch beurteilt als feindselig gegen das Tschechentum und als allgemeiner Verfall. Das führte zur totalen Interesselosigkeit für das Barock, und für die Kirchenmusik der vorigen Epochen. Von den Musikwissenschaftlern widmete sich der alten Kirchenmusik zwischen den beiden Weltkriegen nur der unermüdliche Dr. Emilián Troida (1871–1949), der an 520 Kirchenwerke spartierte und wertvolle Studien darüber veröffentlichte.¹⁹ Während des zweiten Weltkriegs verlor die antikirchliche Stimmung an Stärke, aber der Schatten des Weißen Berges war noch da und die Kommunisten haben ihn 1948 belebt.

In der Zeit der ersten Republik wurden Versuche unternommen, dem jungen Staat historisch verankerte Idealisierungen aufzustellen.²⁰ In dieser Atmosphäre entsprang auch der Gedanke, musikalische Züge auszuforschen, die für die tschechische Musik in allen Stilepochen geltend wären. Der erste Ordinarius der Musikwissenschaft in Brünn Vladimír Helfert (1886–1945), der durch große Universalkonzeptionen berühmt war,²¹ kam vielleicht als erster mit der Idee, daß sich das Tschechentum in der europäischen Musikgeschichte durch die Vereinfachung der komplizierten Musikgebilden der europäischen Musik zum Ausdruck kam. Diese tschechische Eigentümlichkeit soll sich insbesondere positiv in der Instrumentalmusik in der Epoche des Klassizismus geltend gemacht haben.²² Helferts Gedanken haben seine direkten und indirekten Schüler übernommen. Wir treffen ihn vornehmlich im Jahr 1958 bei seinem Brüner Nachfolger Jan Racek,²³ aber auch Raceks Prager Opponent Tomislav Volek vermochte nicht, sich davon zu befreien, als er die typischen Züge der tschechischen Musik 1977 charakterisierte.²⁴ Beide letzt genannten Autoren haben vielleicht nicht geahnt, wie sie der marxistischen Theorie entgegen gekommen sind.

Die Kommunisten haben nach 1948 die patriotischen und nationalistischen Gefühle des Volkes ausgenutzt und mißbraucht. Unter der Parole des sozialistischen Patriotismus und des proletarischen Internationalismus hat die Partei und die

Regierung das Volkstümliche für die Urquelle aller Kultur erklärt. Damit war ein großes Hindernis für eine objektive, unparteiische historische Musikforschung gestellt. Da das Tschechische vor allem in der weltlichen Volksmusik gesehen wurde, wurde der Musikologie aufgetragen, Spuren der tschechischen Volksmusik in der Kunstmusik vergangener Epochen zu suchen, um dadurch ihr Tschechentum zu beweisen. Das war freilich nur in der Instrumentalmusik möglich, während die Volkselemente in der lateinischen Kirchenmusik kaum zu finden waren. Man versuchte sie, in den oben erwähnten Pastoralstücken zu finden, egal ob sie auf tschechische oder lateinische Texte geschrieben waren.²⁵ Geoffrey Chew hat als erster erkannt, daß der größte Teil der pastoralen Elemente zu sog. Pastoral cliché gehört und in der ganzen Europa ohne Bezug zu konkretem Ethnikum steht.²⁶ Erst an zweiter Stelle enthalten die Pastorellen Elemente, die wir als tschechische oder mährische identifizieren können. Das Vorkommen der lateinischen cantio *Magnum nomen Domini* (Joseph, lieber Joseph mein) wurde irrtümlich lange Jahre wegen ungenügender Quellenkenntnis für ein tschechisches Wiegenlied *Hajej, můj andílku gehalten*.²⁷

Auch Raceks Prager Opponent Tomislav Volek versuchte 1967 auf dem Kongress in Ljubljana die tschechische Musik des 18. Jahrhunderts folgendermaßen zu charakterisieren: Infolge der Abwesenheit eines königlichen Hofes, des zum Großteil nicht sprechenden fremden Adels, der Gegenreformation und der dünnen bürgerlichen Schicht spielten tschechische Musiker sowohl im Schloss und in der Kirche als auch bei Volksfesten. Die enge Verbindung der Musiker mit dem Volkstanz bewirkte, daß sie in ihrem Kunstschaffen die moderne Auffassung des Taktes und die symmetrische Periodizität durchsetzten, Eigentümlichkeiten, die für Jan Václav Stamic und die Mannheimer Schule typisch geworden sind. Die Volksmusik stellte also die wichtigste Quellenbasis der Musik Böhmens dar und hat ihre Einfachheit bedingt.²⁸

Das Weggehen tschechischer Musiker ins Ausland – die tschechische Musikermigration wurde als Folge der nationalen, politischen und religiösen Unterdrückung des tschechischen Volkes nach dem Weißen Berg erklärt und als ein spezifisches Phänomen der tschechischen Musikgeschichte behandelt.²⁹ Das Kapitel von der tschechischen Musikermigration hat auch Jan Racek nach dem zweiten Weltkrieg weiter entwickelt.³⁰ Wir möchten in keine Polemik mit den oben angedeuteten Ansichten treten. Fraglich ist bereits das „jämmerliche Schicksal“ des tschechischen Volkes nach dem Weißen Berg, da die Kultur in Böhmen sicher nicht in Verfall geraten ist. Die Betonung der Musikermigration als eines typischen Phänomens der tschechischen Musikgeschichte halten wir nicht für berechtigt. Die soziale Stellung der Musiker in Böhmen und Mähren war sicher schwieriger als jener in den Nachbarländern, aber der politische, nationale oder religiöse Zwang war keineswegs der Hauptanlaß zur Auswanderung der Musiker.³¹ Die meisten ausgewanderten Musiker wirkten so wie so in den katholischen Ländern. Jan Zach hat Prag nicht aus Zorn wegen Ablehnung bei der

Bewerbung um eine Organistenstelle, sondern vielmehr aus Furcht vor der Belagerung Prags durch die Bayerische Armee im Herbst 1741 verlassen.³² Daneben stellten Wien, Budapest oder Laibach (wenn wir von den Problemen der Untertänigkeit absehen) für die tschechischen Musiker bis zum Jahr 1918 kein Ausland dar und sprachliche Unterschiede haben ihnen keine Probleme gemacht, da sie aus einem zweisprachigem Land kamen.

Allmählicher Verzicht auf das Problem

Seit dem Ende der sechziger Jahre hat sich die Situation der tschechischen Musikologie in der Fragestellung geändert. In der Zeit des politischen Tauwetters fanden in Brünn Internationale Musikfestivale mit musikologischen Kolloquien statt: 1967 unter dem Titel *Musica antiqua*,³³ und 1969 *Musica vocalis*, wo über die tschechische Musik und alte Kirchenmusik ohne Voreingenommenheit diskutiert wurde. Das wichtigste aber war die Erneuerung der Kontakte mit der westlichen Musikwissenschaft. Tschechische Musikhistoriker wurden auf einmal mit ungeheuren Musikquellen, internationalen Projekten wie RISM und RILM und mit neuen Erkenntnissen konfrontiert, mit welchen sie sich auseinandersetzen mußten. Es hat sich allmählich gezeigt, daß nicht alle Hypothesen ohne Korrektur überleben können und daß es verfrüht wäre, neue zu stellen.

Die Frage des Nationalen in der europäischen Musik begann, allmählich in den Hintergrund zu treten und die Musikologen begannen, mit dem Begriff des Tschechentums vorsichtiger umzugehen. Auch das Interesse an Bildung großer Ideenprojekte hat ihre Anziehungskraft verloren. Das alles äußerte sich in der Konzeption der tschechischen Musikgeschichte. Während Jan Racek im Jahr 1958 sein Buch *Tschechische Musik* betitelte, entschied sich im Jahr 1983 das Autorenkollektiv der Akademie der Wissenschaften für den bescheideneren Titel *Musik in der tschechischen Geschichte*.³⁴ Das Kollektiv der Autoren wagte nicht einmal, allgemein gültige, einheitliche Züge des Tschechentums in der Musik vorzuschlagen und wich auch der Hypothese von der Vereinfachung und dem Einfluß der Volksmusik aus. Die Autorin des Kapitels *Die Epoche des aufgeklärten Absolutismus (1749–1810)* Zdenka Pilková hat den Termin *Musikeremigration* in ihrem Text nicht einmal verwendet.³⁵ Im Zusammenhang damit lehnten 2001 Jiří Sehnal und Jiří Vysloužil den Begriff *mährische Musik* ab und haben ihr Buch *Geschichte der Musik in Mähren* betitelt.³⁶

Zum Schluß

Ein ausgesiedelter Sudetendeutscher Karl Michael Komma hat 1960 das Buch *Das böhmische Musikantentum*³⁷ veröffentlicht, das seiner Zeit eine große Empörung unter den tschechischen Musikologen hervorgerufen hat. Der Autor versuchte an Hand zahlreicher Dokumente zu zeigen, wie sich die Musikkultur der Deutschen und Tschechen

seit ihren Anfängen bis zum Jahr 1945 entwickelte und gegenseitig beeinflusste. Die Tschechen fühlten sich damals von dem übergeordneten Ton des Autors beleidigt, obwohl er mit einer gewisser Nostalgie nach der Versöhnung beider Nationen sehnte. Im Nachwort konstatierte er, daß *die Frage nach der Nationalität unter den Geschichtsforschern beider Nationen verstummt oder unerheblich geworden ist.*

Es scheint, daß die Wahrheit seiner Worte in Tschechien erst heute ihre Bestätigung findet. Die gegenwärtige tschechische Musikwissenschaft begnügt sich mit der Feststellung, daß dieser oder jener Komponist, der gute Musik schrieb, Tscheche war, ohne danach zu fahnden, ob seine Musik tschechisch klingt oder nicht. Für die junge tschechische Generation ist der Patriotismus eher ein vager Begriff. Er lebt einstweilig nur während der Weltmeisterschaft im Fußball und Eishockey auf. Es müsse wieder eine nationale Bedrohung entstehen, um eine Reaktion in den Tschechen hervorzurufen zu erwecken. Möge es lieber nicht eine solche Gelegenheit geben.

Nacionalno v češki glasbi 17. in 18. stoletja

Povzetek

Češke dežele so dale evropski glasbi številne glasbenike češkega porekla, med katerimi so npr. Zelenka, Bixi, Benda, Richter (?), Vranický, Mysliveček, Kramář in mnogi drugi. Za te so se v njihovem času navajale le dežele, iz katerih so izšli (Češka, Moravska), ne pa tudi njihova češka narodnost, saj se narodnosti ni pripisovala nobena posebna vloga.

Po slogovno enovitem obdobju nizozemske polifonije, obdobju renesanse, je glasbeni barok odprl vrata pokrajinskim in celo nacionalnim vplivom. Namesto internacionalne latinščine, ki je prevladovala v katoliški glasbi, so se v operi, kantati in v cerkveni glasbi protestantskih dežel uveljavili nacionalni jeziki. Polagoma so se začeli prepoznavati italijanski, francoski in nemški slog. Češki skladatelji so bili izpostavljeni italijanskim vplivom, ki so prihajali na Češko in Moravsko preko Dunaja, avstrijskih cerkvenih ustanov, pa tudi preko dresdenskega dvora in v Augsburgu in Nürnbergu tiskanih muzikalij. Podrejeno vlogo so igrale tudi krajevne značilnosti, duhovna in posvetna pesem ter ljudski plesi, v katerih je mogoče iskati izvor nacionalnega. Vendar so omenjeni nacionalni vplivi težko določljivi.

Glasbena vzgoja čeških skladateljev se je orientirala po navedenih smernicah. To jim je omogočalo, da so se uveljavljali, bodisi kot izvajalci bodisi kot ustvarjalci, po celi Evropi, še posebej pa v sosednjih deželah. Vzroke za njihovo izseljevanje je treba iskati predvsem v boljših družbenih in ekonomskih pogojih, ne pa v nacionalnih ali verskih pritiskih. Večina izseljenih glasbenikov je izgubila vez s svojim rojstnim krajem (izjema so Zelenka, Stamic, Štěpán) in morda se je odpovedala tudi materinščini. Že zato je v njihovih delih težko iskati specifično češke ali moravske poteze.

S tega stališča je treba v 20. stoletju nastale poskuse, ki so v delih čeških skladateljev 17. in 18. stoletja hoteli prepoznati nacionalne poteze, podvreči kritični presoji.

DIE NOTEN ZU DEM ARTIKEL / *OPOMBE K PRISPEVKU*:

- ¹ Mährisches Landesarchiv in Brünn, E 21, kart. 5. Protocollum Conventus Cremsiriensis ad SS. Trinitatem [...] Sine Dato (ante 1700) *Decretum Difinitoriale contra Nationalistas*.
- ² Der Gründer des Piaristenkollegs in Kremsier Bischof Karl Liechtenstein-Castelcorno stellte 1688 fest, daß die Professoren die lateinische Sprache auf Tchechisch lehren, was den deutschsprachigen Schülern Schwierigkeiten verursacht. Er ordnete deshalb dem Provinzial, deutschsprachige Professoren zu bestellen, da die Knaben in seinen Diensten das Deutsche benötigen werden. Der Provinzial versprach eine Besserung, vermerkte jedoch, daß die meisten Schüler nur tschechisch kennen. Landesarchiv Troppau, Zweigstelle Olmütz, Fasz. 436.
- ³ Der berühmte Prager Freund und Autor der ersten Klavierauszüge der Opern W. A. Mozarts.
- ⁴ Noch heutzutage treffen wir im Telefonverzeichnis von Brünn an 75 Träger dieses Namens.
- ⁵ Aus seinem Vornamen Wenzel läßt sich nichts ableiten, da der heilige Wenzel als Landespatron nicht nur von den Tschechen, sondern auch von den Deutschen geehrt wurde.
- ⁶ Neben instrumentalen Werken hat er zahlreiche Kirchenkompositionen hinterlassen, unter welchen manche auf deutsche Texte geschrieben sind. Hrsg. von E. Trola und T. Veidl in: *Prager deutsche Meister* (Liberec, 1943).
- ⁷ Siehe Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection* (Olomouc, 2008), 37, Bild 29.
- ⁸ Dieses Werk erweckt unter den Musikhistorikern Bedenken, für wen der römische Katholik Zelenka in Dresden dieses Werk auf den Text aus der nichtkatholischen Kralicer Bibel komponiert hat. Sie gelangen zum Schluß, daß das Stück für eine Gemeinschaft der aus Böhmen geflüchteten böhmischen Brüder bestimmt war. Dagegen spräche jedoch die Tatsache, daß die nichtkatholischen Emigranten die Verwendung der Musikinstrumente ablehnten und daß der fromme Katholik Zelenka kaum Kontakte mit den Ketzern unterhielt. Andererseits war es möglich, daß Zelenka in Dresden nur eine Übersetzung der brüderlichen Bibel aus Kralice zur Verfügung stand und daß die Übersetzung der Psalmen keine Glaubensfehler enthalten konnte. Aber auch für die katholischen Gemeinden in Böhmen war das Werk unbrauchbar.
- ⁹ Siehe aus der umfangreichen Literatur nur: Vladimír Helfert, *Hudební barok na českých zámcích* [Das Musikbarock in den tschechischen Schlössern] (Praha, 1916); Jiří Sehnal, Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren, in: *Studies in Music History Presented to H. C. Robbins Landon on His Seventieth Birthday*, Hrsg. von O. Biba und D. W. Jones (London, 1996), 195–217; Václav Kapsa, *Hudebníci hraběte Morzina* [Die Musiker des Grafen Morzins] (Praha, 2010); Jana Perutková, *František Antonín Míča ve službách hraběte Questenberga* [F. A. Míča in den Diensten des Grafen Questenberg und die italienische Oper in Jaroměřice] (Praha, 2011).
- ¹⁰ Jiří Fukač, Zu den Entwicklungstendenzen des tschechischen Musikrepertoires seit dem Spätrenaissancealter, in: *Bydgoszcz 1966 – Beiträge zur Geschichte alter tschechischer Musik* (Praha, 1966), 51–63.
- ¹¹ Dies ist z. B. aus dem Lebenslauf des František Benda bekannt. Franz Lorenz, *Franz Benda und seine Nachkommen* (Berlin, 1967), 138 ff.

- ¹² Tomislav Volek hat aus dieser Tatsache den Ausgangspunkt seiner Ausführungen über das Tschechische in der Musik gemacht. Tomislav Volek, *Tschechische Musik in der Zeit von 1740–1760*, in: *Report of the Tenth Congress of the International Musicological Society, Ljubljana 1967*, Hrsg. von Dragotin Cvetko (Kasel und Ljubljana, 1970), 183.
- ¹³ Karel Vetterl, *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819* [Die Gubernialsammlung der Lieder und der Instrumentalmusik aus Mähren und Schlesien aus dem Jahr 1819], Hrsg. von O. Hrabalová (Strážnice, 1994); Jan Ritter z Rittersberku, *České národní písně* [Tschechische Nationallieder] (Praha, 1825), František Sušil, *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými* [Mährische Nationallieder] (Brno, 1853–1860).
- ¹⁴ Karel Vetterl, *K historii hanáckého tance cůfava* [Beitrag zur Geschichte des hanakischen Tanzes cůfava], *Český lid* 46 (1959), 277–286; Klaus-Peter Koch, *Hanakische Musik im Verständnis deutscher Komponisten um 1700*, in: *Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský* (Brno, 1994), 99–112; Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský [...]*, op. cit., 223–225.
- ¹⁵ Die erste und jahrelang einzige Arbeit war: Karel Konrád, *Dějiny posvátného zpěvu staročeského* [Geschichte des heiligen altschechischen Gesanges] (Praha, 1893).
- ¹⁶ Gesangbücher von Václav Matěj Šteyer 1683, 6. Ausg. 1764, von Václav Karel Holan Rovenský 1693 und von Jan Josef Božan 1719.
- ¹⁷ Jiří Sehnal, *Entwicklungstendenzen und Stilschichten im tschechischen barocken Kirchenlied*, in: *Musica antiqua* 3 ([Bydgoszcz] 1972), 120–160; ders. *Lidový duchovní zpěv v českých zemích v době klasicismu* [Der tschechische geistliche Gesang des Volkes in der Epoche des Klassizismus], *Hudební věda* 22 (1985), 248–258.
- ¹⁸ Dabei wurde völlig die gleich absurde Frage vermieden, worin eigentlich das Deutsche in der Musik von Beethoven und Mozart bestehe.
- ¹⁹ Alexander Buchner, *Hudební sbírka Emiliána Trolidy, Sborník Národního musea v Praze VIII-A, Historický I* (Praha, 1954).
- ²⁰ Es wurden zum Beispiel wissenschaftliche Diskussionen über den Sinn der tschechischen Geschichte geführt, als ob die Geschichte einen abgesonderten Sinn haben mußte.
- ²¹ Siehe: Vladimír Helfert, *Periodisace dějin hudby* [Periodisierung der Musikgeschichte], *Musikologie* 1 (1939), 7–26.
- ²² Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba. Studie o české hudební tvořivosti* [Tschechische moderne Musik. Studie über die tschechische musikalische Schaffenskraft] (Praha, 1937), 7 und 12–14.
- ²³ Jan Racek, *Česká hudba. Od nejstarších dob do počátku 19. století* [Tschechische Musik. Seit Anbeginn bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts] (Praha, 1958), passim.
- ²⁴ Tomislav Volek und Stanislav Jareš, *Dějiny české hudby v obrazech* [Geschichte der tschechischen Musik in Bildern] (Praha, 1977), 30.
- ²⁵ Die meisten Pastorellen stammen von Autoren sekundärer Bedeutung und von Anonymen. Ihre Blütezeit kam erst in der zweiten Hälfte des 18. und ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Siehe: Jiří Berkovec, *České pastorely* [Tschechische Pastorellen] (Praha, 1987); Mark Germer, *The Austro-Bohemian Mass and Pastorella* (Diss. New York University, 1989). Daneben gibt es zu diesem Thema eine große Anzahl kleiner Studien.
- ²⁶ Geoffrey Chew, *The Christmas Pastorella in Austria, Bohemia and Moravia and its Antecedents* (Diss. Manchester, 1968).

- ²⁷ Bohumír Štědroň, Pastorely a ukolébavka v Hubičce [Pastorellen und das Wiegenlied in Hubička], *Hudební rozhledy* 6 (1953), 452–454; Jiří Berkovec, *České pastorely*, op. cit., 140–142; Jiří Sehnal, *Pavel Vejvanovský [...]*, op. cit., 267–268; Tomáš Slavický, Ecce nomen Domini – Haja – pupaia – Hajej můj andílku, *Hudební věda* 43 (2006), 369–384.
- ²⁸ Tomislav Volek, Tschechische Musik [...], op. cit., 181–185.
- ²⁹ Vladimír Helfert, *Česká [...]*, op. cit., 15–17.
- ³⁰ Jan Racek, *Česká hudba [...]*, op. cit., hauptsächlich 146–149 und dann weiter bis 200.
- ³¹ František Benda war ein Einzelfall. In den damaligen Verhältnissen standen beide Bendas im Dienst des Erzfeindes ihres Vaterlandes Friedrichs des Großen, der den Ländern der böhmischen Krone unermäßliches Unheil brachte.
- ³² Tomáš Slavický, Bohemicalia Zachiana II, *Hudební věda* 39 (2002), 17–18.
- ³³ Prof. Dr. Dragotin Cvetko hat hier das Referat „Contribution a la question de la technique d'exécution des compositions de Jacobus Gallus“ vorgetragen.
- ³⁴ Jaromír Černý, Jan Kouba, Jiří Sehnal, Zdeňka Pilková, Petr Vít, Vladimír Lébl, Jitka Ludvová, *Hudba v českých dějinách* [Musik in der tschechischen Geschichte] (Praha, 1983¹, 1989²).
- ³⁵ Daselbst, 219–293.
- ³⁶ Jiří Sehnal und Jiří Vysloužil, *Dějiny hudby na Moravě* [Geschichte der Musik in Mähren] (Brno, 2001).
- ³⁷ Karl Michael Komma, *Das böhmische Musikantentum* (Kassel, 1960), 195; in *Die Musik im alten und neuen Europa*, Band 3.

ZIJA KUČUKALIĆ

Značaj fenomenološke interpretacije muzičkog djela u savremenoj muzikologiji

Osnovni zadatak fenomenološke filozofije predstavlja pristup samim stvarima, »Zu den Sachen selbst«, kako je to formulisao Edmund Husserl, utemeljitelj ovakog načina razmišljanja. To znači opis čistog fenomena »reine Phänomen«, gdje se kao predmet posmatra stvaralački rezultat u jednom umjetničkom djelu.

Kako bi se ostvario ovaj zadatak potrebno je kritički isključiti sve faktore koji nisu u neposrednom dodiru sa predmetom naše analize tj. sa samom stvari, odnosno sa samim umjetničkim djelom.

Slijedeći fenomenološki metod posmatranja umjetničkog djela prvi korak je REDUKCIJA koja otvara put ka čistom fenomenu. Fenomenološkom redukcijom odstranjuju se sve pretpostavke nametnute postojanjem spoljašnjeg svijeta sa ciljem da se opiše čisti fenomen, onako kako je neposredno prisutan u svijesti. Razumljivo je, da se ta redukcija vrši postupno, različito se tumači i primjenjuje, i svojim objašnjenjem ne zaustavlja se uvijek na istim stupnjevima. I pravci redukcije su različiti, odnosno nemaju isti intezitet djelovanja u svim smjerovima, ali osnovni metodološki postupci su jasni. Fenomenološka redukcija znači prije svega suprostavljanje psihološkom i subjektivnom, i odstranjivanje svih ličnih i prolaznih pojava određene historijske situacije.

Krećući se, dakle, na terenu ergocentričke umjetničke filozofije, muzičko djelo, kao estetski predmet, istražuje se i analizira kao čisti fenomen, a to znači da se muzika ne tumači ničim drugim, nego se shvaća iz nje same, iz samog muzičkog sadržaja. Ona se ne objašnjava nikakvim vanjskim pojavama ili okolnostima nego se tumači sama po sebi. Napušta se subjektivno doživljanje muzike i prelazi ka njenoj objektivnoj suštini, dakle isključivo muzičkom sadržaju. Primjenom ovog estetsko-muzikološkog istraživanja i

analiziranja dolazi se do pouzdanih i jasnih rezultata u tumačenju muzičkog djela, odnosno same muzike i njenog imanentnog sadržaja.

Razumljivo je da fenomenološki pogled na muzički predmet ima svoje korijenje. Ono se otkriva čak u prvoj polovini 19. vijeka, dakle još u vrijeme pune ekspanzije romantične ideologije i subjektivizma u umjetničkom stvaralaštvu. Učenja Johanna Friedricha Herbarta izloženo u *Kurze Enzyklopedie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten* iz 1831. godine, predstavlja najranije izhodište objašnjenja muzičkog djela kao fenomena. Shvatajući muziku ako organizam nedjeljivog formalnog jedinstva, koje se temelji na relacijama tonova, Herbart se jasno opredijelio za fenomenološku redukciju svega što stoji izvan samog muzičkog sadržaja i time postao upravo na muzičkom polju najraniji pokretač fenomenološkog posmatranja.

Njegov sljedbenik Eduard Hanslick je u svom djelu *Vom Musikalisch-Schönen* iz godine 1854. položio teoretske osnove muzičke estetike koja je usko povezana sa fenomenološkim posmatranjem muzičkog djela. Hanslickova pojava je značajna za posmatranje cjelokupnog muzičkog stvaralaštva.

Protekli deceniji iz prve polovine 19. vijeka usmjeravali su svijest o estetskom biću umjetničkog djela prema pozitivizmu, psihologizmu i teoriji osjećaja, a dominirala je heteronomna estetika. Muzika je bila osobito opterećena težnjom da se tonovima izražavaju različita osjećanja i određeni vanmuzički sadržaji. Tako se jednostavno gubio iz vida značaj muzike i njene mogućnosti kao autonomne umjetnosti. Romantičari su konstantno otkrivali veze i odnose između muzike i vanjskog svijeta, muzike i osjećanja, muzike i subjekta, ali su, upravo zbog toga, muziku neobično cijenili i smatrali je najromantičnijom od svih umjetnosti. Njihova teza da je »muzika izraz osjećanja« bila je i dugo ostala najčešće spominjano i najraširenije tumačenje muzike.

Hanslick je, dakle, svojim idejama izvršio reviziju mišljenja i došao u pravom trenutku da skrene pažnju na muziku samu po sebi i da ukaže na njen autonomni položaj. Samo muzičke komponente postavio je kao osnov teoretskog prosuđivanja i tumačenja u estetskom vrednovanju muzičkog djela.

Rezimirajući Hanslickov doprinos fenomenološkom pristupu muzici i tumačenju muzičkog djela, treba konstatovati da je on u svojoj teoriji dosljedno proveo neke od bitnih pretpostavki. On polazi od muzičkog djela i njega jedino smatra estetskim predmetom, vrši redukciju svega što je vanmuzičko, bilo da se radi o emocionalizmu, intencionalizmu ili predmetnosti, apstrahira sve druge faktore, od psiholoških do historijskih, i estetsko vidi jedino u samom muzičkom djelu.

Međutim, Hanslickova tumačenja mogu se, naravno, i kritički posmatrati pošto filozofija ima tu sreću da nikada nije prošlost i da njena pitanja postoje i uvijek su aktualna i u sadašnjosti. Ovdje su aktualizirana ona Hanslickova tumačenja koja su vezana u empirijsko-fenomenološkom pristupu muzici.

Konstituisanje moderne fenomenološke estetike počelo je, međutim, tek početkom

dvadesetog vijeka, dakle više od pedeset godina poslije Hanslickove revizije, zajedno sa rađanjem nove umjetnosti, koja se potpuno distancirala od romantične estetike shvatanja i tumačenja umjetničkog djela. To savremeno shvatanje fenomenologije vezano je, prije svega, uz ime Eduarda Husserla i njega se može smatrati osnivačem modernog fenomenološkog pravca u filozofiji, odnosno u estetici i teoriji umjetnosti.

Počelo je sa njegovim ranim djelom *Logische Untersuchungen* iz 1900. godine, ali je on tokom vremena doživljavao evoluciju u svojim shvatanjima i tumačenjima. Nazivajući najprije fenomenologiju kao deskriptivnu psihologiju, pod uticajem svog učitelja Franza Brentana, ali on ubrzo, poslije prihvatanja transcendentnog gledišta, napušta ovakvo shvatanje. Za njega tada fenomenologija postaje istraživanje značenja i smisla, nauka u suštini ili o svijesti koja opaža suštinu sa gledišta transcendentalne fenomenologije.

U svom djelu *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* iz 1964. godine, Rudolf Schäfke je temeljito analizirao Husserlove teorijsko filozofske postavke i zaključuje: »[...] Töne und Farben sind qualitative Phänomene, die von der Existenz empfindender seelischer Subjekte im Prinzip unabhängig sind. Ihr Wesen zu schauen ist etwas völlig anders, als Ihre akustisch-physiologisch-psychologische Entstehung und Wirkung zu erklären [...]« Ili u slobodnom prevodu: Tonovi i boje su kvalitativni fenomeni koji su od postojanja duhovne osjetljivosti subjekta u principu neovisni. Posmatranje njihovog bića je nešto sasvim drugo od objašnjenja njihovog akustičnog, fiziološkog i psihološkog postojanja i djelovanja.

Ovakvo stanovište koje je Edmund Husserl zastupao u svom filozofsko-teoretskom razmišljanju, a Friedrich Herbart, a posebno Eduard Hanslick, utemeljili u teoretskom tumačenju muzičkog djela i njegovom estetskom vrednovanju, postali su predmet istraživanja brojnih filozofa, teoretičara umjetnosti, estetičara i muzikologa, jer se jednostavno nije moglo više stati na putu takvog razmišljanja i tumačenja umjetnosti i posebne muzike. Gledanje na muziku i muzičko djelo u smislu koje je određivalo romantično shvatanje bilo je prošlost, prisutna u svijesti o značaju i veličini tradicije. Međutim, savremenost je nosila sasvim nešto drugo, sasvim suprotno romantizmu i takvom načinu mišljenja. Naime, kada bismo u muzičkom djelu tražili estetsku vrijednost izvan samog muzičkog sadržaja, u predmetnosti ili u onome što muzika izražava ili odražava, onda bi svaka rasprava o muzici vodila neizbježno tokovima koji nisu usmjereni ka tumačenju bića same muzike.

Duhovna svijest i stvaralačka fantazija u muzičkoj umjetnosti materijalizuje se u tonovima, odnosno ako imamo u vidu i dostignuća u nekim pravcima moderne muzike i u zvukovima, i tražiti biće muzike izvan toga znači jednostavno kopati na pogrešnom mjestu. Jer, konačno, zašto bi muzika postojala samo kao izraz ili odraz, zašto bi bila njena predmetnost važnija od njenog bića, ili što je još neopravdanije, zašto bi predmetnost bila njeno biće. Muzika je stara koliko i čovječanstvo, uči nas historija muzike,

prati čovjeka od kolijevke pa do groba, kako se slikovito kaže, pa joj ovaj položaj i uloga daju pravo da posmatramo, prije svega, njeno specifično biće, identitet i autoktonost. Prema tome, naše interesovanje se okreće prema fenomenu umjetničkog muzičkog djela, dakle predmetu stvaralačke fantazije, koji je zapisan notnim pismom i tako fiksiran specifičnim simbolima.

Husserlovu poruku »ka samim stvarima«, međutim, ne treba shvatiti kao dogmu nego kao metodološki postupak u filozofiranju koji vodi što pouzdanijem tumačenju estetskog predmeta i umjetničkog djela. To je samo mogućnost da se bez ikakvih prethodnih i pratećih asocijacija muzičko djelo posmatra kao fenomen i tumači njegovo biće na osnovu muzičkog sadržaja. Iako u ovakovom filozofiranju nisu zatvoreni putovi ka spekulativnim zaključcima, muzičko djelo kao fenomen, sa svojom egzistencijom, znači uvijek novi izazov istraživačkom duhu. Taj breskrajni put pitanja i odgovora pruža veliku šansu da u muzičkoj estetici otkrivamo najjasnija objašnjenja.

Nije potrebno posebno naglašavati od kakvog je značaja ovakav estetsko-muzikološki pristup u tumačenju djela raznih pravaca u savremenoj muzici, od dodekafonije do raznih modernih tonskih oblikovanja, od onog trenutka kada je romantizam počeo gubiti svoj dominantni položaj, pa sve do naših vremena. Poznato pitanje šta je umjetnik, kompozitor, pisac ili slikar, želio kazati svojim djelom gubi svaki smisao. On je upravo samim svojim djelom poručio sve što je želio iskazati i oblikovati. Bez fenomenološkog pristupa tumačenju muzičkog djela, muzikologija bi, dakle, u odnosu na ono što nazivamo savremena muzika, ili u odnosu na muziku našeg vremena, stajala pred zagonetkom jednog nerješivog problema.

U kontekstu svih modusa postojanja muzike, dakle zapisane, izvođene, slušane i zadržane u mediju subjektivne svijeti, usmjerenje ka intencionalnom predmetu, znači utemeljenje u muzičkom djelu kao fenomenu. To je vrlo značajno, jer način primanja i doživljavanja jednog muzičkog djela mijenja se u toku historije, mijenjaju se i slušaoci, njihov ukus i njihov pristup slušanju, ali samo djelo se ne mijenja. Dakle, ono što je konstitutivno za biće muzike nalazi se u samom djelu i proučavanje tog fenomena vodi nas ka štinskim tumačenjima muzike.

Kada je riječ o perspektivi treba naglasiti da je empirijsko-fenomenološki metod jedan od puteva onog razvojnog procesa u teoriji umjetnosti koji daje velike perspektive. Naime, samo tumačenje muzike i muzičkog djela na osnovu konkretne primjene ove metode, od redukcije do analitičkog postupka, vodi ideji sinteze u istraživanju estetskog objekta i subjekta stvaraoaca. Subjektivna svijest se konstituše u smislu stvaralačke i time se jasno ispoljava prednost fenomenološkog tumačenja. Usmjeravajući se na čisti fenomen, dakle na intencionalni predmet, i sagladavajući njegovu suštinu, bez ikakvih pretpostavki, oslobođeni smo svega što nije muzika sama po sebi.

Perspektiva analize muzičkog djela kao fenomena leži i u tome što se ona može dovesti u različite relacije koje ukazuju na sintezu višeg stepena. Naime, provesti ana-

lizu muzičkog djela kao fenomena ne znači nikako zatvoriti krug. Muzika se ne može staviti pod stakleno zvono jednog analitičkog pravca ili metoda bez ikakvog komuniciranja sa drugim uglovima posmatranja. Ako se, dakle, empirijsko-fenomenološkom metodom analizira muzičko djelo to znači samo da nas ono interesuje prije svega, da smo usmjereni kao muzici sa njenim imanentnim i autoktonim vrijednostima, a onda se ona može povezivati u različitim korelacijama.

Prema tome cjelokupna društvena vrijednost muzike leži u njoj samoj i tek na takvoj osnovi dolazimo do onoga što možemo slikovito nazvati VELIKA SINTEZA.

Pomen fenomenološke interpretacije glasbenega dela v sodobni muzikologiji

Zu den Sachen selbst.
Edmund Husserl

Povzetek

Pristop h glasbenemu delu kot fenomenu oz. glasbeni izkušnji predpostavlja fenomenološko metodo, ki s svojimi osnovnimi postopki vodi do »stvari same«, kot je to formuliral Edmund Husserl, utemeljitelj tega načina razmišljanja. Estetski predmet, glasbeno delo, se raziskuje in analizira kot čisti fenomen, kar pomeni, da se glasba ne razlaga z ničimer drugim, temveč se razumeva iz nje same, iz same glasbene vsebine. Glasba se ne pojasnjuje z nikakršnimi zunanji pojavi ali okoliščinami, temveč se razlaga sama po sebi. Opušča se subjektivno doživljanje glasbe in preide se k njenemu objektivnemu bistvu, k čisti glasbeni vsebini. Pri razlagi glasbenega dela oz. same glasbe in njej imanentne vsebine se s tem sodobnim estetsko-muzikološkim načinom raziskovanja in analiziranja lahko pride do zanesljivih in jasnih rezultatov. Ni potrebno posebej poudarjati, kakšnega pomena je ta estetsko-muzikološki pristop pri razlagi del različnih smeri v sodobni glasbi, od dodekafonije do modernega tonskega oblikovanja, od trenutka, ko je romantizem v glasbi začel izgubljeni svojo vodilno vlogo, pa vse do danes. Vsem znano vprašanje, »kaj je umetnik, skladatelj, pisatelj ali slikar želel s svojim delom povedati«, izgubi smisel, saj je prav s svojim delom samim povedal vse, kar je želel.

Perspektiva analize glasbenega dela kot čistega fenomena je v tem, da se ta metoda lahko prenese na različne relacije, ki omogočajo sintezo na višji stopnji. Fenomenološka analiza namreč nikakor ne pomeni zaprtega kroga, da so doseženi rezultati zadostni, saj bi to bil estetski kot tudi glasbeni larpurlartizem (»l'art pour l'art«), ne glede na to, na katerem nivoju se nahajajo doseženi rezultati. Glasbe, kot tudi ostalih umetnosti, ni mogoče postaviti pod »stekleni zvon« samo ene analitične smeri ali metode brez vsakega povezovanja z drugimi zornimi koti. Enostranskost vselej predstavlja nevarnost znanstveni resnici.

Če se glasbenega dela lotimo z empirično-fenomenološko analitično metodo, to pomeni, da nas zanima predvsem s svojo imanentno vsebino. Ta vsebina se potrjuje v različnih korelacijah, toda celotna vrednost glasbe leži v njej sami. Na takšni osnovi pridemo do tistega, kar se lahko slikovito imenuje »velika sinteza«.

The Importance of the Phenomenological Interpretation of Music Work in Contemporary Musicology

Zu den Sachen selbst.
Edmund Husserl

Summary

The approach towards music work as a phenomenon or music experience presupposes a phenomenological method that, by means of its basic procedures, leads to the “thing itself”, if we use the formulation of Edmund Husserl, the founder of this line of thought. An aesthetic object, a piece of music work, is subjected to research and analysis as a pure phenomenon. Hence, rather than being interpreted by anything else, music is understood by itself and its music content, respectively. Rather than being explained by external phenomena or circumstances, music is interpreted by itself. Subjective experience of music is eliminated, giving way to its objective essence, the pure music’s content. When applied to the interpretation of a piece of music work or music itself and its immanent content, the above-described contemporary aesthetic-musicological way of research and analysis can yield reliable and clear results. There is no need to emphasise the importance that this aesthetic-musicological approach bears for the interpretation of works of various contemporary music genres, spanning dodecaphony and modern design, from the moment that Romanticism in music began losing its leading role to the present day. The universally known question, i.e. “What message did the artist, composer, writer or painter want convey?”, loses its meaning, as the work itself constitutes the author’s intended message.

The advantage of analysing music work as a pure phenomenon lies in its ability to apply this method to various relations that enable synthesis at a higher level. The phenomenological analysis does not imply a closed circle to achieve sufficient results, as this would constitute aesthetic as well as music art for art’s sake (“l’art pour l’art”), regardless of the level of the results achieved. Music, just as other arts, cannot be placed under a “glass bell” of one type or method of analysis, while disregarding other points of view. One-sidedness has always presented a danger to scientific truth.

If we approach a piece of music work by employing the empirical-phenomenological analytical method, this means that the work concerned interests us for its immanent content. Although the latter is always affirmed in various correlations, the overall value of music lies in itself. It is on such a basis that we can arrive at what we can illustratively call “the great synthesis”.

NIALL O'LOUGHLIN

Slovene Music in a European Context
The International Activities of Dragotin Cvetko

Dragotin Cvetko's contribution to the establishment and development of musicology in Slovenia was enormous. In order to take an international perspective on his life's work, one is obliged to concentrate on his written works as these will convey the essential nature of his achievement outside Slovenia. First of all, however, one must investigate those printed texts which represent his pioneering work within Slovenia itself, as these give the essence of his thinking. His printed work includes editions, articles and books.

To take these in order, one can first point to Cvetko's landmark editions of the secular music by Jacobus Gallus, the edition of *Harmoniae morales* of 1966 and that of *Moralia* of 1968.¹ To present major works by the leading Renaissance composer from Slovenia was an essential task that he undertook in excellent fashion. These editions set a high standard of scholarship that has continued to the present day. Later Cvetko also had overall editorial responsibility for a number of editions published between 1985 and 1991 by the Slovene Academy of Sciences and Arts in the series *Monumenta artis musicae Sloveniae*.

Articles by Cvetko published in Slovenia are very numerous: he was a prodigious writer and contributed to many different publications at many different levels. In a bibliography to celebrate Cvetko's 80th birthday in 1991, Jože Sivec lists eight pages of articles, essays and studies that Cvetko wrote during his long active life.² It is no part of the present study to make a comprehensive assessment of this huge achievement. Nevertheless, one can note the trends in his work. Starting in 1936 with specialised studies of various topics, sometimes associated with Cvetko's early interest in musical education, this work gradually expanded into new areas of focus that looked at

nationalism in Slovene music and in contemporary music. Some of these articles were published in Belgrade, Sofia and Zagreb. At the same time he kept faith with his native Slovenia.

In 1953 a new development occurred: he published in English an article on Gallus in *The Slavonic and East European Review*.³ Two years later an article entitled "The problem of national style in south Slavonic music" appeared in the same journal.⁴ In 1957 a third article "The Renaissance in Slovene Music" made completely clear his aim and purpose.⁵ Cvetko's influence was beginning to be felt abroad. This was only part of the story as he made forays into the musical literature in French and German. In 1954 two articles were published that show this clearly: "Evolution historique de la musique des peuples yougoslaves" was published in Paris⁶ and "Die jugoslawische Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung" in Hamburg.⁷ All this activity served two purposes: it made Slovenia known in musicological circles in Europe and the United States and it alerted the musical community in Yugoslavia (including of course Slovenia) to the philosophies of musicology.

Cvetko's writings include a number of monographs on Slovene composers. Naturally Gallus and his music was included,⁸ but there are also a number which cast light on the activities of other composers, particularly those working in the first half of the twentieth century. Most significantly the book on Risto Savin, the composer whose work established a distinctive Slovene identity, was first published in Ljubljana in 1949.⁹ Its content and clearly planned structure addresses the development of Savin's work from his early Germanic training and influence to his adoption of a character which more closely resembles that of his nationality. The study of the work of Davorin Jenko was first published in 1952 in Belgrade, and in Ljubljana in 1955 in a Slovene edition.¹⁰ Again it aimed to establish a distinctive overview of an important Slovene composer. Later books on Anton Lajovic¹¹ and Gojmir Krek¹² complete Cvetko's introductory essays on the foundation of Slovene music of the 20th century. Cvetko was particularly appreciative of Krek's work to establish a tradition of serious musical criticism. His final composer monograph, on Slavko Osterc,¹³ sets the tone for an assessment of the significance of the composer with important insights into Osterc's contributions to the early development of Slovene modernism. The impetus for this work must have been Cvetko's study with Osterc, something that influenced much of his thinking. In addition Cvetko was responsible for a number of very important broad ranging general works on Slovene music.¹⁴

Turning to how Cvetko transformed this local Slovene work to an international activity is a fascinating study and one which he moved on many fronts at once. However, it is more helpful for us to look at different aspects separately, starting with the reception of one of Cvetko's most famous editions. The Slovenska matica editions of Gallus's *Harmoniae morales* of 1966 and that of *Moralia* of 1968 set a standard for

Slovene musicology that was scrutinised by international scholars. Typical of these was Allen Skei who discussed in a review the problem that Cvetko had uncovered in transcribing these works for his edition.¹⁵ Skei questions the omission of certain accidentals in the edition, but acknowledges the fact that Cvetko made quite clear exactly what he was doing. He challenged Cvetko to justify his position: "Cvetko is a serious scholar, and he surely does not suggest this interpretation lightly; he owes us a complete statement of the facts as he views them so the matter might be fully examined. The burden of proof is his."¹⁶ Cvetko's reply was forthright and very revealing.¹⁷ It shows that he was completely conversant with contemporary documents relating to performance practice of the time, but much of his information was in Slovene. However, he was able to point to various texts in German and French which would clarify the situation:

It is, however, fully discussed in my monograph *Jacobus Gallus Carniolus* (Ljubljana, 1965), 142–161. This was published in Slovene, so that for the non-Slovene reader it remains inaccessible; however, an approach to the problem can be made by reference to the French summary on 273–274. It will be discussed in detail with full documentation in the forthcoming German edition of the above monograph, which will be more accessible to the English-speaking reader.¹⁸

It was typical of Cvetko to defend his position firmly, but it also makes clear the difficulty that Slovenes would have in entering the world of international musical scholarship. On the other hand, Paul Henry Lang in *The Musical Quarterly* reviewed the 1966 edition of the *Harmoniae morales* in very enthusiastic terms and in contrast to Skei's criticisms Lang is very generous about Cvetko's methods:

Of considerable interest is Professor Cvetko's finding that in the polyphonic pieces the chordal element is "harmonious" without functional significance, but in the homophonic pieces there is a perceptible functional order. And Gallus can mix the modal-tonal very engagingly. None of this is adventitious, it is all clearly by design; Gallus was a composer who always knew what he was about. His chromaticism, like most chromaticism in the 16th century, is not always clear beyond doubt; Dr. Cvetko deals with it accordingly, with commendable scholarly prudence but without rigidity. He gives his reasons for every individual case in the detailed critical commentary.¹⁹

In considering Cvetko's articles published mostly in Slovenia, it becomes clear that the issue of language was important for Cvetko. His biggest problem is that the Slovene language is little known or spoken outside Slovenia. Because of this he tried to ensure that his articles were written in one of the major Western European languages, normally French, German or English. Books that were made available abroad were either written in or translated into one of these languages or, failing that, contained substantial summaries of the text in a non-Slovene language.

The articles of 1953, 1955 and 1957 in *The Slavonic and East European Review*

began to make inroads for Slovene identity in the English language.²⁰ His strategy was clear in these first English articles: the presentation of the music of Gallus from the Renaissance would be clearly appreciated in a historical and musical historical context. The next stage was the identity and character of music from the South Slav areas, particularly that from the previous century. It must be realised that, apart from music by the more famous Russians and a small number of composers who had broken through the barrier of ignorance such as Smetana, Dvořák, Janáček and Bartók, music by Eastern European composers was little known in Western Europe and North America. Cvetko went even further in the third of his articles in trying to identify the character of Slovenian music. That he also pursued these goals on a number of other fronts is apparent in the two articles in French and German that were mentioned earlier.²¹ The target audience for these articles was mostly non-specialist, so in addition Cvetko aimed to put Slovene musicology on to the international musicological stage. This was addressed in two ways: by producing articles in important musicological journals, in a language understood by many readers, and by giving academic papers at conferences that attracted a wide range of scholars from different countries.

Cvetko correctly identified the journal *Acta Musicologica*, published by the International Musicological Society, as a key connection with the academic musicological community. An early important paper of his in French was “Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves” in *Acta Musicologica*.²² Cvetko was well aware of the fact that musicology in Yugoslavia was very late in developing: “un travail systématique et rigoureusement scientifique n’a commencé qu’à une époque relativement récente.”²³ He went on to explain the reasons for this, principally the multiplicity of the Yugoslav political structure, but was very keen to point to the impressive activity especially in the Northern republics of Slovenia, Croatia and Serbia: “Les compositeurs, les interprètes et les théoriciens de la musique déployaient une activité féconde dans le monde musical étranger et contribuèrent de diverses manières à l’évolution de la pensée musicale européenne.”²⁴ His historical exposition was entirely necessary at the time, because of the general level of ignorance in Western Europe and North America, although today the facts are far better known. Three later articles are also important in the process of presenting the musicological facts. In German, with a summary in English (and Croatian), Cvetko discussed the problems of Slovene musicology²⁵ in a very detailed manner, citing very many successes and achievements over the years. This can be seen as a manifesto for Slovene musicology, but it does point to some limitations, too. Prophetically he said: ‘one should note also that a stronger concentration of research personnel will be needed in the time to come.’ His establishment of the Department of Musicology in the University of Ljubljana was intended to address this point. A later paper in English in the same periodical, *International Review of the*

Aesthetics and Sociology of Music, discussed another long-standing problem, the differences between the historiographies of Eastern and Western Europe.²⁶

One phrase from this article points to another of Cvetko's aims: "The lack of historical surveys of East European music could not go on forever."²⁷ He wanted to put the record straight and felt that he had to make a start on this task. Two important books give a good example of how Cvetko achieved this: in German in 1975 *Musikgeschichte der Südslawen*²⁸ gave a good overview of the music and of the musical activities of the whole of Yugoslavia, but with a healthy bias toward Slovenia. The fact that it was published in Germany is very significant. His 1967 monograph in French *Histoire de la musique slovène*²⁹ was a condensed version of his three-volume study of Slovene music.³⁰ Up to the end of his life Cvetko did not ease his efforts to promote the music and musicology of his country. In 1991 his *Slovenska glasba v evropskem prostoru*³¹ made many of the same points, but with a new confidence and authority. It gave the facts in the context of Slovene independence and with a great number of his aims achieved. Although written in Slovene, it carried a substantial English summary.

An important part of Cvetko's mission included participation in conferences, particularly those abroad.³² Two of the earliest conferences in which Cvetko took a leading part, however, took place within Yugoslavia. The first of these marks a major turning point in the development of Slovene musicology. The conference of the International Musicological Society in 1967 in Ljubljana was the first to take place in what was then considered to be 'Eastern' Europe. It attracted a wide range of participants on a large number of topics. In a review of the published proceedings which were edited by Cvetko, an observation shows that the value of music in Eastern Europe was beginning to be appreciated: "the most valuable papers for us are those which deal with music in Eastern European countries, which at Ljubljana were properly given special emphasis."³³

The second took place at Sveti Stefan in 1968, entitled simply "The Yugoslav-American Seminar on Music". It was an occasion for American and Yugoslav musicians to exchange ideas. Cvetko took the opportunity to speak on "Musicological Studies in Yugoslavia",³⁴ in which he presented a picture of a field of study that had already been established and what he said at this seminar should not surprise us. His view was that musicology as a serious study barely existed in the inter-war years and even following the Second World War, no educational institution was able to offer any course that remotely resembled musicological studies in Germany or the United States. Cvetko laid down a simple specification in his paper: he said what the study was not and then what it should be. Important points should be noted. He was in favour of the "pure musicology" study, but suggested that for those that wanted to teach, it was helpful to have a "two-major" line because "music instruction still has a precarious existence in our secondary schools."³⁵ At graduate or post-graduate level Cvetko was quite prescriptive and included the vital requirement, "demonstrable competence in two for-

eign languages in addition to a marked gift for musicology and research”.³⁶ This stress on foreign languages would be an absolute necessity for Slovene musicologists to be able to enter the international stage. Although Cvetko was especially interested in his students becoming internationally noted in musicology generally, he was always concerned that the study of relevant areas in his native country was not neglected, writing, “Systematic research is needed in national and foreign archives to discover the documents pertinent to our national music histories; monographs are needed on various subjects, past and present.” and “Up to now, Yugoslav creativity has been almost completely ignored or else misrepresented.”³⁷ These were the criteria that had been adopted by Cvetko for his new Department of Musicology, which was established in 1962 in the University of Ljubljana and which enabled a new generation of scholars to be trained in the discipline of musicology. The new department would then be able to send its scholars abroad to conferences and contribute to international musicological journals in languages that were more widely understood.

The Slovene musicological journal established by Cvetko in 1965 and published by the Department of Musicology in the University of Ljubljana, *Muzikološki zbornik*, would be distributed worldwide, with articles written in Slovene including summaries in English or German, or written in English or German with a Slovene summary. From the first the quality of the articles was very high and set a standard which was going to be hard to follow. It says a great deal for the state of Slovene musicology that Cvetko’s successors have done precisely that, maintaining a rare distinction among such publications. There have now been new developments that extend the remit and authority of the periodical. The distribution of this journal abroad has been extensive and very impressive. In the United Kingdom the British Library holds a complete set of *Muzikološki zbornik*, as do the libraries of the Universities of Oxford, Nottingham, Birmingham and Sheffield. In France at least three libraries in and around Paris keep the journal and in the United States it is held by important university libraries. It is in Germany, however, that the greatest distribution is found with over forty academic libraries subscribing to it.

All this work did not go unnoticed for Cvetko was elected an associate member (Slov. izredni član) of the Slovenian Academy of Science and Arts on 7 February 1967 and a full member (Slov. redni član) of the academy on 5 February 1970.³⁸ He did not remain inactive, but proceeded to establish a properly constituted musicological research centre in the academy, which in over thirty years has achieved great distinction in its many activities. A number of unique and important conferences have been held with associated publications, many focussing on the accomplishments of Slovene musicians, in particular composers.³⁹ There have been both regular and occasional monographs that have been very informed and informative, notably one on Slovene opera and another on letters by many musicians at home and abroad to Slavko Osterc.⁴⁰

Many of these can be found in libraries abroad. Added to this there has been the magnificent series, *Monumenta artis musicae Sloveniae*, started in 1983 under the editorship of Cvetko, which in over fifty volumes has presented scores of some of the masterpieces of Slovene musical history in editions of which the country can be proud.

This brings us full circle in Dragotin Cvetko's accomplishments. Starting with his work in music education, he made substantial inroads into a number of areas of musicology, making certain that his work reached an international forum of musicologists. After establishing the presence of Slovene musicology, he set about ensuring that this study would be undertaken by a whole new generation of fully trained Slovenes. All these facts made possible the establishment of Slovenia on the world stage of international musicology.

Slovenska glasba v evropskem okviru Mednarodna dejavnost Dragotina Cvetka

Povzetek

Prispevek Dragotina Cvetka k ustanovitvi in razvoju muzikologije v Sloveniji je ogromen. Njegova objavljena dela obsegajo članke, knjige in druge objave. Prizadeval si je, da bi bili dosežki slovenske muzikologije prepoznavni tudi izven meja Slovenije, torej v ostalih delih Jugoslavije, južni, osrednji in zahodni Evropi ter v prekomorskih deželah, zlasti v Združenih državah Amerike. Njegove metode so bile jasne in prepričljive, predvsem pa učinkovite. Udeleževal se je mednarodnih konferenc tako v Sloveniji kot v tujini, objavljaj članke v uglednih revijah in zagotavljal, da so bili prispevki o slovenski glasbi, izdelani po najvišjih mednarodnih kriterijih, dostopni tudi tujim znanstvenikom. Največjo težavo pri njegovem delu je predstavljalo dejstvo, da je slovenski jezik le malo poznan ali rabljen izven meja Slovenije. Zato je poskrbel, da so bili njegovi članki napisani v enem od prevladujočih zahodnoevropskih jezikov, običajno v francoskem, nemškem ali angleškem jeziku. Njegova dela, ki so bila dostopna v tujini, so bila že prvotno napisana v tujem jeziku ali so bila prevedena, v nasprotnem primeru pa so vsebovala vsebinske povzetke v tujem jeziku. Ustanovitev Oddelka za muzikologijo, ki je kasneje postal del Univerze v Ljubljani, je omogočila vzgojo novih znanstvenikov v muzikološki stroki, kar je pustilo pomembne sledi tudi v tujini. Ti znanstveniki, ki so jih nove razmere spodbudile k učenju jezikov, so bili namreč usposobljeni za sodelovanje na tujih konferencah in pri tujih revijah, obenem pa so lahko slovensko revijo *Muzikološki zbornik*, ki jo je ustanovil Dragotin Cvetko, razpošiljali po svetu, ker so bili članki, napisani v slovenščini, opremljeni z angleškim ali nemškim povzetkom, medtem ko so bili članki v angleškem ali nemškem jeziku opremljeni s slovenskim povzetkom. Vsa ta dejstva so Sloveniji omogočila prostor na svetovnem odru mednarodne muzikologije.

NOTES TO THE ARTICLE / OPOMBE K PRISPEVKU:

- ¹ Jacobus Gallus (ed. D. Cvetko), *Harmoniae morales* (Ljubljana: Slovenska matica, 1966); *Moralia* (Ljubljana: Slovenska matica, 1968).
- ² Jože Sivec, Bibliografija znanstvenega in publičnega opusa akademika Dragotina Cvetka, *Muzikološki zbornik* 27 (1991), 5–34: 11–19.
- ³ Jacobus Gallus Carniolus and his Music, *The Slavonic and East European Review* 31/77 (June 1953), 495–502.
- ⁴ The Problem of National Style in South Slavonic Music, *The Slavonic and East European Review* 34/82 (December 1955), 1–9.
- ⁵ The Renaissance in Slovene Music, *The Slavonic and East European Review* 36/86 (December 1957), 27–36.
- ⁶ Evolution historique de la musique des peuples Yougoslaves, *Le Conservatoire* (1954), 50–52, 54–56.
- ⁷ Die jugoslawische Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung, *Kontakt* (1954), 80–84.
- ⁸ *Jacobus Gallus Carniolus* (Ljubljana: Slovenska matica, 1965).
- ⁹ *Risto Savin: Osebnost in delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1949).
- ¹⁰ *Davorin Jenko i njegova doba* (Belgrade: Srpska akademija nauka, 1952), and *Davorin Jenko: Doba, življenje, delo* (Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1955).
- ¹¹ *Anton Lajovic* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987).
- ¹² *Gojmir Krek* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1988).
- ¹³ *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993).
- ¹⁴ The most important are *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3 vols (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960) and *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991).
- ¹⁵ *Journal of the American Musicological Society* 21/3 (Autumn 1968), 391–393.
- ¹⁶ *Ibid.*, 393.
- ¹⁷ *Journal of the American Musicological Society* 23/1 (Spring 1970), 156–157.
- ¹⁸ *Ibid.*, 156.
- ¹⁹ *The Musical Quarterly* 53/3 (July 1967), 434–439.
- ²⁰ See notes 3–5.
- ²¹ See notes 6–7.
- ²² Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves, *Acta Musicologica* 31/2 (April–June 1959), 50–62.
- ²³ *Ibid.*, 50.
- ²⁴ *Ibid.*, 51.
- ²⁵ Probleme und Leistungen der slowenischen Musikwissenschaft, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 7/1 (June 1976), 89–101.
- ²⁶ The Present Relationship between the Historiography of Music in Eastern and Western Europe, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9/2 (December 1978), 151–160.
- ²⁷ *Ibid.*, 153.
- ²⁸ *Musikgeschichte der Südslawen* (Kassel: Bärenreiter and Maribor: Obzorja, 1975).

- ²⁹ *Histoire de la musique slovène* (Maribor: Obzorja, 1967).
- ³⁰ *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3 vols (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958–1960).
- ³¹ *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991).
- ³² Many of Cvetko's foreign visits are listed in the section 'Dragotin Cvetko – V prostoru in času' in Katarina Bogunović Hočevar, *Dragotin Cvetko – oče muzikologije na Slovenskem* (Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, 2011), 11–61.
- ³³ M.T., *Music & Letters* 52/1 (January 1971), 73–74.
- ³⁴ Musicological Studies in Yugoslavia, in: Malcolm H. Brown (ed.), *Papers of the Yugoslav-American Seminar on Music* (Bloomington: Indiana University, 1970), 73–79.
- ³⁵ *Ibid.*, 77.
- ³⁶ *Ibid.*, 78.
- ³⁷ *Ibid.*, 78.
- ³⁸ *Letopis Slovenske akademije znanosti in umetnosti (2010)*, Vol. 61 (Ljubljana: SAZU, 2011), 199.
- ³⁹ For example: Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn (eds), *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas* (Ljubljana: SAZU, 1985).
- ⁴⁰ For example: Dragotin Cvetko and Danilo Pokorn (eds), *Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici / The Slovene Opera Within the European Framework. On the Occasion of its Bicentenary* (Ljubljana: SAZU, 1982), and Dragotin Cvetko, *Fragment glasbene moderne iz pisem Slavku Ostercu / A Fragment of Musical Modernism from Letters to Slavko Osterc* (Ljubljana: SAZU, 1988).

BORUT LOPARNIK

Južnoslovanska ideja v delu Dragotina Cvetka

Ideja južnega slovanstva še ni častitljive starosti, tudi nedvoumne konsistence si doslej ni izborila. Gre za pojem, ki reflektira ozemeljsko dejstvo, v njem pa mimo etničnega težko razberemo vodilno ali vsaj trajno povezovalno tenzijo. Ta skupni pradomovinski izvor so stoletja ločevali, sekali, raznorodno oblikovali verski, politični, gospodarski in socialni procesi, tudi vsakršne miselne tendence oz. dogajanja. Zlagoma so utrjali samosvoje, vse izraziteje nacionalno opredeljene entitete – in te so se kdaj, nikakor izjemoma, merile bolj sovražno kakor v zavetju sorodstvene bližine. Do stikov, pogosteje zgolj miritev je sicer prihajalo, a brez daljših, tesnejših in globjih vezi, še zlasti ne kulturnih. Medsebojno motrenje bližjih, veliko redkeje odmaknjenih južnoslovanskih skupin tako ni segalo k zahtevnejšim ali študijsko bolj temeljitim primerjavam, nikar do možnih in koristnih presoj lastne dospelosti ob drugih. Kadar in kolikor pa so se zgodile, sta jih vodili nekonsistentna radovednost ali na moč preprost kompleks višje lastne samoveljave.

Take okoliščine pač niso terjale in kajpak ne spodbujale nastanka južnoslovanske ideje. Najbrž niti zavesti ni bilo, da bi se bil geografsko opredeljeni živelj lahko ovedel skupnostne moči, zmogljivosti, nemara še poklicanosti k razvidnejšemu, bolj prodornemu in višjemu deležu v intencionalnem kontekstu evropske zgodovine. Odločilno, čeprav zgolj sorodno podnet je zmoglo edino slovansko razumništvo na severu in vzhodu celine proti koncu 18. ter po začetku 19. stoletja. Šlo je za (starejše) panslovanstvo in njegovo carsko različico enake proveniencie, ki se je bila poimenovala slovanofilstvo, čez nekaj desetletij še za avstroslavizem ter slednjič za neoslavizem. Profilirali so se kot gibanja, med katerimi razen imen ter odrešitvenega zaupanja v nepremagljivost slovanskega bistva, njegovo mogočnost in vzajemnost, ni bilo oprijemljivih vezi, nobenega resnega

sodelovanja ali dopolnjevanja. Stala so si nasproti ter se večidel izključevala, še raje zaničala, kakor pač narekuje ideološki *modus vivendi*. Navsezadnje so se bila tudi utrdila v podobi ideologij ter se uveljavila kot orodje, ki je sicer – predvsem panslavizem – želelo doseči in uporabiti še kulturo, vendar so služila političnim namenom. Z njimi so rokavale prvenstveno politične težnje, bolj ko ne zunaj imanentnih območij umetniškega.

V južnoslovanskih razsežnostih so ideološki imaginariji teh gibanj sicer odmevali, vendar na splošni alias neobvezni ravni, brez ustvarjalnih sledov onkraj književnega območja in torej brez duhovno pomenljivih dejanj v likovnem, glasbenem ter gledališkem svetu. Po eni plati je bil Balkan (z redkimi izjemami) predaleč ali premalo dovteten za deroči nemir evropskih tokov, po drugi so se nacionalna ozaveščanja mogla ukoreniniti le v domačih, narodnostno prepoznavnih, ne pa v etnično »odprtih«
umetninah. In ker je 19. stoletje, zlasti po revolucijah 1848. leta tudi med južnimi Slovani prebudilo nujno, naj dobe umetnine kolikor mogoče opazne, narodnostne, po bistvu kar domačnostne poteze, je slovanska občnost paradoksalno dobila vlogo zunajumetniškega, le politično legitimnega ozadja. Krajše: oblikovanje t. i. nacionalnih slogov je teklo po estetskih vodilih, s prilagajanjem njihovih usmeritev folklornemu naturrelu vsake entitete. Nadih slovanskega vzajemništva je bil kvečjemu dodatek, kulturna interpretacija, pojmovno razvrščanje z vatlom ideoloških tokov, ki so se trudili obvladovati življenjski kalejdoskop.

Še manj se je sorodnemu dogajanju na balkanskih tleh podala južnoslovanska ideja. Kadar in kolikor je, proti koncu 19. stoletja, priplavala na površje, so z njo ravnali izključno v politični, natančneje dnevno-politični maniri in seveda s političnim ozadjem. Sicer se je bila oglasila že ob marčni revoluciji, bolj ko ne tlela do prve svetovne vojne in zlasti po njej, toda celotnega etničnega prostora nikoli ni zajela hkrati. Kot enovito, torej združujoče gibanje je slej ko prej mogla obstati le v intelektualnem okviru, na gimnaziju idejnih razčlenjevanj ter sanjarij, kar je ideologija odtrajala k malo porabnim stranskim tendencam in politika omejevala v kazematah nadzorovanega dogajanja. Edino s političnim privoljenjem bi potemtakem lahko južnoslovanska ideja razen kulture dosegla oz. začela vplivati tudi na ustvarjalnost etnične celote, kajpak ob dovolj široko odmerjenem času in vsakršni pomoči. A do tega ni prišlo in vzroke izčrpano naštevajo t. i. splošne zgodovine balkanskega ozemlja. Eden najbolj spodbudnih trenutkov medsebojne naklonjenosti ter oblastno pospeševanega prepletanja – v resnici kajpak ogledovanja – južnoslovanskih sorodnosti se je zgodil šele v drugi polovici 1930-ih let. Olajševalna okoliščina je bila, da sta ga varovali in vodili dve suvereni državi, Bolgarija in Jugoslavija. V slednji so živeli vsi drugi slovanski narodi območja, z uradno nepriznanimi Makedonci in Črnogorci vred, zato je bila logistika dogajanja preprosta, razpon stikov pa vsestranski. Da je zblíževanje vodila politika, se kajpak razume, da je bil namen državna zveza, tudi, vendar se ni izcimilo po naključju, da je dobila precejšen delež celó umetnost obeh geopolitičnih polovic in v tem zajemu dokaj obilnega glasba.

Tu se slednjič lahko dotaknemo Cvetkovega srečanja z južnoslovansko idejo. Po sredini 1930-ih let je bil končal ljubljanski študij, skusil dva semestra v Pragi, obranil doktorat in si začel okrog nastajajoče glasbene akademije iskati redno delo. Upe in želje, da bi ga zaposlili Pražani, je razblinil Hitlerjev pohod nad Češkoslovaško republiko, ki ga je tudi pri nas spremljala potlačenost ob sesutju imenitne prijateljske države. Kakorkoli že, v njej slovanstvo starejših korenin ali vsaj neoslovanstvo nista bila mrtva rokava ideoloških observacij in ju je Cvetko mogel opazovati поблиže. Toliko bolj, ker mu ta vidik miselnosti, pravzaprav tehtanja razmer in poti k uravnovešeni duhovni drži, ni bil več *novum*. Prejkone ga je spoznal v ljubljanskem umetniškem okolju ali se mu je nemara približal kot intelektualno odprti mladostnik, ki si je bil že v Mariboru iskal nazorsko zaledje. Koliko teže je imelo pri tem južnoslovansko osredotočanje, moremo le ugibati in nas tudi ne privede daleč. A najbrž smemo verjeti, da se je oglasilo najpozneje ob vse bolj razvidni državni naklonjenosti Bolgarom. Proti koncu Cvetkovega študija so namreč postali njihovi obiski vseh vrst (enako potovanja iz Jugoslavije) bolj ko ne vsakomesečno dopolnilo javnemu dogajanju – celo v Sloveniji oz. Dravski banovini, ki je ob meddržavnih komunikacijah prišla redko na vrsto. Gostovali so izvajalci, predvsem zbori, od naših denimo Glasbena matica, Učiteljski zbor pa Trboveljski slavček, z njimi pa so odhajali tudi naši skladatelji. Kulturne vezi z Bolgarijo so se množile in širile k obsegu, ki ga je bilo desetletja zajemalo povezovanje med slovensko in češko, uradno kajpak češkoslovaško entiteto. In ko je nazidem raztrgal vezi z nekdanjo Masarykovo državo, so postali bolgarsko-slovenski stiki toliko bolj slovansko izpostavljeni.

Najbrž je nekaj, morda tudi precej Cvetkovega nagnjenja k dotlej obrobni državi vzkliko ob Osterčevem zgledu ali pod njegovim vplivom. Izzivalni modernist je sicer bil in ostal kozmopolitskih nazorov (kar ni ostalo brez vpliva na njegovega privrženca), zato je komaj mogel računati na estetsko bližino, kaj šele na sodelovanje z bolgarskimi skladatelji. Toda bil je spreten povezovalc tujega s slovenskim, namenoma in vztrajno je iskal ter utrjal vsak možen preplet svoje ali vsaj domače glasbe s katerokoli kulturo onstran meja, da se je le ponudila priložnost. Ko je bil torej z Glasbeno matico obiskal Bolgarijo, kjer med nacionalno usmerjenimi glasbeniki pač ni našel somišljenikov, še manj izvajalce, je vendar napletel vezi, ki so mu nekoliko širile prostor. Bržkone je bil tudi posrednik ali kar pobudnik Cvetkove poti v Sofijo na pomlad 1939: neznani ljubljanski doktor je takrat poslušalcem bolgarskega radia govoril o slovenski glasbi od Ipavcev do Ramovša. In brez dvoma se je med tem obiskom rodila zamisel o njegovih predavanjih v sofijskem Slavjanskem družestvu leta 1940; bolgarskim razumnikom je tedaj ponudil primerjavo slovanske glasbe z evropsko.¹ Bilo je prvič, da se je dotaknil slovanstva kot pojmovnega okvira ustvarjanja, ne vemo pa, ali je segel prek geografskih danosti. Prav tako ne vemo, ali bi bil razmislek o slovanstvu tudi nadaljeval v enako smer dihotomije med etnično bližnjim in tujerodnim.

Vendar je izbruhnila vojna, vsaj poldrugo desetletje se ni več ukvarjal z veljavo slo-

vanskega, še manj južnoslovanskega v kakršnikoli povezavi. Bil je čas, ko se je poklicno dokončno usmeril, se z vso energijo lotil študija domače preteklosti in začel pripravljati *Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem*. Tudi pri zgodnjih sodelovanjih v tujih revijah ter ob nastopih pred mednarodnim strokovnim občinstvom se je bil povsem osredotočil na obravnavo naših dejanj, ki so lahko zanimivo dopolnjevala odtenke v etabliranem poteku evropskega snovanja. Teme zunaj tega delokroga so večidel zadevale vidne jugoslovanske osebnosti, mnogo bolj poredko vprašanja t. i. razvoja pri Srbih ali Hrvatih ter le izjemoma probleme hkratnosti oz. razlik v njihovem glasbenem sobivanju. S takimi razpravami se je bežno sicer dotikal južnoslovanskega konteksta, vendar ga, z edino izjemo 1955. leta, ni ne preudarjal ne presojal. Zdi se, da mu ni našel večje relevance in gotovo ne t. i. zgodovinsko-razvojnih impulzov, ki so prvenstveno usmerjali njegove poglede na preteklost in sočasnost. Žal ne poznamo okoliščin, zaradi katerih je bil 1955 napisal razpravo o »Problemu nacionalnega sloga v južnoslovanski glasbi«,² dasi je bila prejkone blizu referatu, ki ga je imel junija istega leta na šestem kongresu Mednarodnega muzikološkega društva v Oxfordu (»Razvojne značilnosti glasbene romantike pri južnih Slovanih«). Enako ne vemo, ali je iskal in morda dognal kakšno povezavo s tezami nekdanjih sofijskih predavanj, jih nemara upošteval in razvil – objava je kratko malo zunaj tematike, ki ga je tedaj zaposlovala. Tudi velja dodati, da se je k zelo sorodni temi, spet zunaj sicer obravnavane snovi, vrnil še sedem let pozneje na kongresu istega društva v Kasslu (»Problemi glasbe južnih Slovanov sredi 19. stoletja«).

Poredkoma se je torej balkanska preteklost vendarle oglašala v Cvetkovih razmislekih, vsaj na forumu, ki naj bi bil zanjo kar moč pravi, toda vrnitev k pojmu južnega slovanstva malone tri desetletja po obisku v Sofiji je bila kljub temu presenetljiva ali vsaj strokovno tvegana. Nikakor nedomišljen izziv, takšnih si Dragotin Cvetko ni dovoljeval. Za povod smemo verjetno šteti deseti kongres Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani septembra 1967, na katerem je imel sklepno plenarno predavanje z naslovom »Južnoslovanska glasba v zgodovini evropske glasbe«. Spričo mesta in vloge podobnih nastopov ni bil verjeten takojšen odziv prisotnih, ob katerem bi se avtor lahko pomeril z možnimi ugovori. Seveda ne vemo, ali je s tem računal, vendar se ponuja domneva, da bi bila ob drugačnem statusu predavanja verjetna vprašanja, nemara tudi dvomi. Kljub zadržano poimenovanem vsebinskem območju je bil namreč glasbenozgodovinski *novum* njegovega prispevka dovolj izzivalen, da bi bil mogel sprožiti razpravo. In kakor je vseskozi rad, z opazno eristično spretnostjo sodeloval v strokovnih razčiščevanjih, je dopustna misel, da se je takrat morda želel ogniti običajni debati. Plenarnost je njegovi interpretaciji zagotovila čas, v katerem je strokovna javnost našla primerno distanco do izziva, ki je v muzikološko leksiko dokončno uvedel *terminus technicus* južnega slovanstva. In ta je dovoljeval prenekatero observacijo, še zlasti pod *egido* nezavednega ali zakritega dvoma glede pomena in veljave dotlej neopa-

zne glasbe v evropskem »razvoju«. Kajpak, da je šlo za *abstractum*, s katerim je Cvetko geografsko in etnično dejstvo posplošil ter preoblikoval v kategorijo substancialne oznake, ki je dobila tudi umetnostno konotacijo. A navsezadnje ravna zgodovinopisje z nič koliko podobnimi premenami in jih jemlje za pojmovno konsistentne termine – dovolj bo, če spomnimo na rabo pridevnika »evropski«, ki je s pridom služil tudi branilcu južnoslovanske glasbene pojavnosti.

Cvetkov referat je bil vsekakor vrh, ne pa tudi doseženi cilj dolgoletnega truda, da bi na mednarodnih posvetih utrdil zavest, kako je glasbeno dogajanje na naših tleh, zdaj tudi v južnoslovanskem prostoru, teklo z enakim kontekstom kot evropsko. Prestop iz nacionalne v etnično razsežnost je sicer uvajal variabla, ki je bila pojmovno še negotova, celó zavajajoča, saj južnoslovanska glasba ni obstajala in ni mogla veljati za predmet znanstvene obravnave. In čeprav je besedilo marsikaj pojasnjevalo, je dvomljivost le motila, najbolj gotovo avtorja. Nekaj let pozneje je npr. v Brnu referiral o vplivu moderne češke glasbe na »glasbeni razvoj v južnoslovanskem prostoru«, za dva jugoslovanska časopisa je pisal o socioloških in nacionalnih pogojih sprememb »v položaju glasbe pri južnih Slovanih«, predvsem pa je izhodiščno geografsko-etnično razsežnost svojega zgodovinskega videnja jasno poudaril s knjigo, ki jo moremo šteti za dokončni prikaz njegove obravnave. Imenoval jo je *Musikgeschichte der Südslawen* ter jo izdal osem let po ljubljanskem kongresu (1975). V spominih jo je pospremil z značilnima stavkoma: »Domnevam,« beremo, »da sem s tem delom prispeval k trditvi o avtohtonosti umetne glasbe vsakega južnoslovanskega naroda. Odmevalo je ne le na nemškem jezikovnem področju, temveč tudi zunaj njega [...]«³

Kljub knjigi s takó dokončno, po moji sodbi tudi najbolj zadeto terminološko oznako, pa se Dragotin Cvetko le ni docela sprijaznil s pojmovnim obsegom njenega naslova. Morda je pogrešal razločnejše izpostavljeni evropski pendant obravnavani tematiki, morda jasneje poudarjeno komparativno tendenco presoje, morda primernejše, bolj odmerjeno sporočilo književnemu občinstvu. Vsekakor je želel delu tudi v tej potezi zagotoviti jasnejši okvir z nedvoumnim poudarkom. Priložnost je dozorela čez šest let in ni brez pomena, da jo je lahko osredotočil na slovenski, 1984 še na srbski kulturni krog. Zanju je knjiga, dopolnjena s pogloblitimi opozorili ter napotki o literaturi, izšla kot oris *Južnih Slovanov v zgodovini evropske glasbe*. Ne verjamem, da se je naslov po naključju kar najbolj približal tistemu, s katerim je bil avtor témo uvedel v mednarodno obravnavo na ljubljanskem kongresu. »V splošni glasbenozgodovinski literaturi,« je izpovedal v Uvodu k izdaji,⁴ bo v prihodnosti »glasba južnih Slovanov predstavljena kot organski del evropskega razvoja, tako torej, kot ji gre po storitvi in pomenu.« Ni težko razumeti, da je misel *mutatis mutandis* mérila tudi na domače brezbrizje ter meglenost zavedanja o lastni etnični glasbeni provenienci, ki ju je, kakor še dandanes, usmerjal duhovno skromen pogled in pregled.

The South Slavic Idea in the Work of Dragotin Cvetko

Summary

Just as the pan-Slavic idea and its variations, the idea of South Slavism, an outgrowth from its shadow, emerged in the 19th century as an ideological *summum bonum* of underprivileged ethnicities. Albeit only a geographical designation, the South Slavic idea was above all a political instrument, but at times of explicit interstate coincidences its geopolitical initiatives also had a broader, cultural impact. Such manifestation of South Slavic reciprocity was especially intense in the second half of 1930s, that is, towards the end of Cvetko's studies and in the early stages of his professional career. Contacts between Yugoslavia and Bulgaria were numerous and frequent; the young novice helped establish many of them without having to renounce his cosmopolitan views. During World War II Cvetko set the idea of South Slavism aside. He briefly returned to the notion in the mid-1950s and greater devotion at the 10th Congress of the International Musicological Society in Ljubljana (1967) by incorporating it in the lexica dealing with the share and importance that the South Slavic music had in the so-called European history. The motive behind such presentation of facts was the same as behind the rest of Cvetko's work: it was the desire to ensure Slovenian and now broader artistic production its proper place within the European awareness of its artistic legacy. He presented the new aspect in a few discussions and finally compiled it in the book *Musikgeschichte der Südslawen* intended for the German-speaking area. Not insignificantly, he slightly shifted the thematic emphasis in the Slovenian and Serbian edition by changing the title into *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* [The South Slavs in the History of European Music].

OPOMBE K PRISPEVKU / NOTES TO THE ARTICLE:

- ¹ Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1995), 72–73.
- ² To in ostala bibliografska dejstva povzemam po Bibliografiji znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka, ki jo je Jože Sivec objavil v *Muzikološkem zborniku* 27 (1991), 5–34.
- ³ Cvetko, *V prostoru in času*, 321–322.
- ⁴ Dragotin Cvetko, *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* (Maribor: Založba Obzorja, 1981), 12.

Nekaj pogledov Dragotina Cvetka na slovensko glasbo in muzikologijo

Izbrala sem nekaj pogledov Dragotina Cvetka na razvoj slovenske glasbe in muzikologije. Iz njegovih člankov v dnevnem časopisju (*Jutro, Mariborski večernik "Jutra", Ljudska pravica – Borba, Delo, Ljubljanski dnevnik, Primorski dnevnik, Razgledi, Naši razgledi*), intervjujev in razprav v zbornikih in revijah (*Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja, Muzikološki zbornik, Zvuk, Sodobnost* idr.) ter monografij, moremo razbrati Cvetkova prizadevanja in napore za uveljavitev slovenske glasbe in muzikologije doma in po svetu. Zaradi večje avtentičnosti Cvetkovih mnenj sem večinoma uporabila citate iz njegovih navedb.

Dragotin Cvetko si je pridobil osnovno glasbeno izobrazbo iz klavirja, harmonije in kontrapunkta na šoli Glasbene matice v Mariboru pri skladatelju Vasiliju Mirku. Še po letu 1932, ko je odšel na študij v Ljubljano (na Filozofsko fakulteto in Državni konservatorij) se je vračal v Maribor kot predavatelj na Ljudski univerzi in kot glasbeni kritik ter publicist v reviji za leposlovje, umetnost in publicistiko *Obzorja* (urednika sta bila Vladimir Kralj in Ivan Dornik). V reviji je Cvetko v letih 1938–1940 pisal (med drugim) kritiška poročila o predstavah v ljubljanski Operi in krajše razprave o sodobni slovenski glasbi. Revijo je izdajal leta 1935 ustanovljeni Umetniški klub, ki je dve leti zatem organiziral umetnostne tedne s koncerti. Na prvem je bila na sporedu tudi nagrajena Cvetkova skladba *Sonatina za klavir*.

Na konservatoriju v Ljubljani se je odločil, da bo študiral kompozicijo pri Ostercu in ne pri Škerjancu. Osterc ga je napolnil tudi na študij kompozicije v Prago na mojstrsko šolo praškega konservatorija. Med študijem je vedno bolj spoznaval, da ga bolj kot kompozicija zanima muzikologija in da bi se kot muzikolog utegnil bolj uveljaviti in pomembneje prispeval k afirmaciji slovenske glasbe kot pa kot skladatelj. O tem

sta ga prepričala predavatelja glasbene zgodovine, Josef Hutter in Zdeněk Nejedlý na Inštitutu za glasbeno pedagogiko in psihologijo na Karlovi univerzi. Iz njegovega intervjuja v letu 1977 lahko povzamemo:

Osterc, ki je bil moj učitelj, in ga spoštujem še danes, je verjel, da bom njegov naslednik. On je cenil moje skladbe, ki sem jih takrat napisal, ker so bile sodobno orientirane. Morda so bile napisane celo z nekolikšnim darom, ki so jih nagradili in izvedli, a menim, da sem imel močnejše dispozicije za nekaj drugega. O tem kaže doktorska disertacija. Bila je muzikološka, zadevala je glasbeno vzgojo – njena tema v tem času ni bila običajna demokratizacija glasbene vzgoje. Tudi ni bila zaželena, vendar pa sem se zanj odločil. Takrat sem se velik ukvarjal z estetskimi vprašanji, a ne zato, ker bi bilo to moderno, ampak zato, ker sem imel afiniteto do osnovnih estetskih razumevanj umetnosti in družbe. Objavljal sem tudi veliko razprav, vendar se je iz njih vedno bolj kazal zgodovinski aspekt. Pozneje sem o tem tudi predaval, a tudi danes je zame zelo pomembno vprašanje historičnih analogij. Menim, da nekega problema ne moremo interpretirati izolirano, temveč se moramo vprašati, kako je bilo nekoč v preteklosti. Moj razvoj ni pomenil nikakršne preusmerjenosti od komponiranja k zgodovini glasbe in pedagoškemu delu, temveč so prevladale določene dispozicije, ki so bile najmočnejše in so končno privedle do tega, kar že desetletje delam.

Dokončno se je odločil, da se posveti muzikologiji po drugi svetovni vojni.

Tudi v Pragi je spremljal pomembnejša dogajanja v slovenski glasbi v domovini in se aktivno udeleževal kot glasbeni publicist. Zanimiva je njegova reakcija v slovenskem časniku *Jutro* (leta 1938) na trditve profesorja Državnega konservatorija v Pragi Milivoja Mil Cvrčanina. V polemiki z naslovom »Ali smo res glasbeno pasivni?« je reagiral na Cvrčaninov govor, ki ga je le-ta imel na slavnostnem koncertu jugoslovanske ljudske glasbe v Pragi 30. marca 1938. Cvrčanin je (med drugim) dejal, da smo bili Slovenci že pred prvo svetovno vojno ne le politično ampak tudi kulturno pasivni ter smo podlegli zunanjim vplivom. In pa, da smo ostali v glasbenem pogledu tudi po prvi vojni pasivni. Svoje nestrinjanje s Cvrčaninovimi trditvami je Cvetkov ovrgel z dokazi, da:

Slovenski glasbeni razvoj karakterizira velika aktivnost in dinamika: Gallus, Trubar, prvi operni skladatelj Zupan, Linhart, Rihar, Mašek, Vilhar, Nedvěd, brata Ipavca Foerster, Sattner, Parma, Savin in pa dolga vrsta ostalih slovenskih glasbenih tvorcev – vsi ti pač dovolj dokazujejo moč naše glasbene tvornosti, ki je bila kljub zapadnim vplivom dovolj avtohtona [...].

Tudi takoj po drugi svetovni vojni se je Cvetko aktivno vključeval v slovensko glasbeno dogajanje kot pisec člankov, kritik in razprav v dnevnem časopisju, znanstvenih revijah, leksikonih, enciklopedijah (domačih in tujih) idr. Ob pregledu nastanka slovenskih skladb v prvih povojnih desetletjih je menil, da »ni dvoma, da je bila slovenska glasbena ustvarjalnost v razdobju 1945–1955 plodna. To moremo ugotoviti tudi

brez analitičnih kritičnih razpravljanj«. Menil pa je tudi, da je »veliko zanimivejše in resnejše od vprašanja njihove stilne usmerjenosti in vsega drugega, kar je s tem v zvezi, vprašanje mesta in vloge slovenskih skladateljev v slovenskem svetu«. Že od leta 1945 je bil (imel je štiriintrideset let) docent in tudi predstojnik Znanstvenega oddelka na ljubljanski Akademiji za glasbo. V času, ko je predaval na tem oddelku, je ves čas zasledoval muzikološka dogajanja v svetu in njegov glavni življenjski cilj je bila ustanovitev oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

O začetkih muzikologije na Slovenskem je večkrat spregovoril v pogovorih in v številnih razpravah. Slovensko 'muzikološko delo' se je po njegovem mnenju »v temeljih in sistematično« začelo šele po drugi vojni. To, kar se je dogajalo prej, opredeljuje kot »za bolj ali manj uspešno publicistiko, z izjemo Josipa Mantuanija, a s pripombo, da je Mantuani posvečal pri svojem raziskovalnem delu slovenski glasbeni preteklosti svojo pozornost, vendar največkrat nedokumentirano«. V vrsto osebnosti, ki so si prizadevali v tej smeri pred drugo vojno, prišteva še Stanka Vurnika (*Uvod v glasbo*), Vilka Ukmarja in Lucijana Marija Škerjanca (*Emil Adamič, Lajovčeva čitanka*). Večidel obravnava glasbene problematike je bilo s področja glasbene kritike. Razlogi pa so bili povsem jasni: možnosti za študij ni bilo in tako se tudi muzikologija v polnem in pravem smislu ni mogla razvijati. Po drugi vojni so se razmere spremenile. Sprva so ustanovili v okviru Akademije za glasbo znanstveni oddelek. Obsegal je tri odseke: zgodovino glasbe, glasbeno narodopisje in glasbeno pedagogiko. Leta 1948 se je preimenoval v Oddelek za glasbeno zgodovino in folkloro. Obstajal je do leta 1962, ko je bil ustanovljen Oddelek za muzikologijo na Filozofski fakulteti, drugače zasnovan kot prejšnji oddelek na Akademiji za glasbo, soroden oblikam muzikološkega študija na tujih univerzah.

Dokler niso ustanovili Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti je Cvetko (v pripravi za njegovo ustanovitev) ves čas zasledoval in preučeval muzikološka prizadevanja v svetu ter se udeleževal kongresov, konferenc ipd. Leta 1954 je z udeležbe na mednarodni konferenci v Parizu poročal o »Sodobnih muzikoloških stremljenjih«. Ob tej priliki je dobil vpogled v »dospelost današnje glasbene znanosti po vsem svetu, ki se je naravnost čudovito razrasla in dosegla uspehe predvsem zaradi tega, ker ima na razpolago tako vse razumevanje kot obsežna tehnična sredstva, inštitute, bogate knjižnice, fonoteke, laboratorije in podobno. Ko bi vsaj od tega imel zgodovinski oddelek naše Akademije za glasbo, bi bili rezultati njegovega dela še večji in vse širši [...]«. Dodal je tudi, da je že leto prej na mednarodnem kongresu za glasbeno vzgojo in tudi na kongresu v Parizu ugotovil, »da nas v pogledu glasbene kulture tako rekoč sploh ne poznajo. Ne vedo, da smo tudi mi v preteklosti imeli razmeroma bogato glasbeno življenje in smo s svoje strani prispevali k razvoju zahodnoevropske glasbe [...] Krivda je na naši strani,« je pripomnil: »Podcenjevali smo se in še podcenjujemo svojo glasbeno preteklost, ker je ne poznamo. Zato jo moramo sistematično raziskovati s smotrom, da

jo bomo v celoti spoznali in obdelali ter bomo v prihodnosti sposobni prikazati zgodovinski razvoj naše glasbe kot del naših kulturnih naporov preteklosti in kot organski člen celotne evropske glasbene kulture [...].«

Leta 1955 je svoje poglede na povojno slovensko glasbeno ustvarjanje strnil v prispevku »Deset let slovenske glasbe« takole:

V povojnem razdobju je bila slovenska glasba v nemalem razcepu, ki so jo prekinila štiri leta drugega svetovnega požara. V teh pa so nastale le maloštevilne večje skladbe. Kljub zmedam prvih povojnih let, ki so koreninile v nerazčiščenih ideoloških vprašanjih, pa slovenska glasbena tvorba ni obstala. Nasprotno je pokazala neverjeten polet. Množična in zborovska pesem ter filmska glasba sta se silno razrasli. Manj plodna so bila v prvih letih po osvoboditvi nekatera druga skladateljska področja: simfonično, komorno, klavirsko, operno. Pa tudi tu so nastala nekatera vredna dela. Zlasti na simfoničnem področju, kjer so slovenski skladatelji tudi v velikih glasbenih oblikah skušali reševati vprašanje novega izraza in zajeti oblikovanje novih vsebin.

Naštel je nekaj del: Blaža Arniča (*Gozdovi pojo, Vojna in mir*), Demetrija Žebreta (*Svobodi nasproti*), Marjana Kozine (*Bela Krajina, Ilova gora, Padlim, Proti morju*) in Danila Švare (*Delavec*). Medtem, ko je veliko manj del nastalo v zvrsteh vokalno-instrumentalne, komorne in operne glasbe. Prve in druge zato, ker so izvajalske možnosti, po njegovem videnju »razmeroma pomanjkljive in jim bo treba v bodočnosti posvetiti večjo pozornost«. Presenetljivo majhna je bila operna produkcija, čemur je razlogov bržkone več: pomanjkanje ustreznih libretov in pomanjkljivo zanimanje jugoslovanskih Oper za domačo opero. V vseh teh desetih letih so se pojavili v okviru slovenskega opernega ustvarjanja le nekateri ustvarjalci: Danilo Švara (*Veronika Deseniška, Prešeren*), Mirko Polič (*Mati Jugovičev, Deseti brat*), Marjan Kozina (*Ekvinokcij*), Heribert Svetel (*Višnjani*). Zelo malo in še nekatere njihovih oper niso nastale po osvoboditvi, marveč že poprej. Tudi v tej smeri bo treba razmišljati [...].«

Cvetko je aktivno sodeloval na številnih simpozijih (Verona, Parma, Salzburg, Brno, Teheran, Tokio, New Delhi), muzikoloških srečanjih t. i. nacionalnih muzikoloških kongresih in pomembnih muzikoloških kongresih Mednarodnega muzikološkega društva (IMS): v Oxfordu (1955), Kölnu (1958), New Yorku (1961), Salzburgu (1964), Københavnu (1972), Ljubljani (1967), Berkeleyju (1977), Strasbourgu (1982) in Bologni (1987); na vseh srečanjih so bili njegovi nastopi pomembna afirmacija slovenske glasbene ustvarjalnosti in muzikologije. O prispevkih s kongresov so poročali v posebnih publikacijah v domačih in tujih zbornikih in strokovnih revijah. Začeli pa so tudi upoštevati naše glasbene ustvarjalce v tujih leksikonih in enciklopedijah. Tako so Cvetka že kmalu povabili za sodelovanje v enciklopedijah: *Musik in der Geschichte und Gegenwart* (MGG), *Encyclopédie de la musique* (Fasquelle), *Enciclopedia della musica* (Ricordi) idr. Posebno pozornost in zanimanje pa so pritegnile tudi Cvetkove izdaje

Skladatelji Gallus - Plautzius - Dolar in njihovo delo ter Gallusovih posvetnih zborov *Harmoniae morales* in *Moralia*.

Kot prvi je tudi opozoril na delovanje Gustava Mahlerja kot kapelnika v sezoni 1881/82 v ljubljanskem Deželnem gledališču, kar so objavili tudi v tuji literaturi o Mahlerju (Kurt Blaukopf: *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*, 1969). Pripomnil pa je, da je »Ljubljanska gledališka sezona 1881/82 bila le epizoda v Mahlerjevem življenju, ki ji bogastvu njegovega poznejšega glasbenega dela ni treba in tudi ni mogoče pripisati večjega pomena kot ji v resnici gre«.

O VI. muzikološkem kongresu IMS v Oxfordu (1955) je zapisal, da je ta bil »dogodek, ki so ga muzikologi vsega sveta pričakovali z največjim zanimanjem zaradi tem in rezultatov, ki jih naj bi doseglo Mednarodno muzikološko združenje s svojim delom med V. in VI. kongresom.« Na V. kongresu v Utrechtu 1952. leta se je med drugim veliko govorilo

o potrebi nekakšne svetovne bibliografije glasbenih virov. Ta sijajna ideja se je v zadnjih dveh letih zares začela uresničevati. V Parizu se je osnoval tako imenovani Répertoire International des Sources Musicales (RISM), ki se je povezal z Mednarodnim muzikološkim združenjem (IMS) in Mednarodnim združenjem za glasbene biblioteke (AIBM). Združeval je kompetentne strokovnjake vsega sveta, razpravljal o realizaciji podjetnega načrta na posebnih zasedanjih in v publikacijah vseh treh omenjenih združenj RISM, *Acta musicologica*, *Fontes Artis Musicae*) ter začel že pripravljati gradivo, ki zajema vse tiskane glasbene vire do leta 1800.

Cvetko je na kongresu predaval o Razvojnih značilnostih južnoslovanske glasbene romantike. »Iz predavanja in diskusije je bilo povzeti«, kot je dejal, da je bila »snov poslušalcem povsem nova, pa tudi metoda, ki se je je poslužil«. Oboje je izzvalo zanimanje, ki je zlasti bilo koristno zato, ker so se tuji muzikologi začeli zanimati za našo bogato glasbeno preteklost [...].«V tej smeri pa nas čaka«, je pripomnil, »še mnogo dela, če se bomo nekoč – in to je nujno – hoteli tudi mi postaviti v tem oziru v vrsto z drugimi kulturnimi narodi, ki posvečajo negovanju in rasti glasbene znanosti mnogo večjo pozornost, kot mi [...].«

Po Oxfordskem so sledili kongresi IMS v Kölnu (1958), New Yorku (1961) in leta 1964 v Salzburgu. V tem, sorazmerno dolgem obdobju, si je Cvetko vneto prizadeval: »dobiti pristanek za ljubljansko srečanje [...].« Na IX. kongresu IMS v Salzburgu je, kljub nasprotovanju nekaterih članov direktorija IMS in predsodkov glede primerne institucije, kjer bo potekalo zasedanje, koncertne dvorane, gledališča, hotelov idr. uspel »pregnati dvome« in prepričati glavno kongresno skupščino k sklepu, da bo X. mednarodni kongres IMS leta 1967 v Ljubljani.

X. kongres IMS v Ljubljani je bil nedvomno eden največjih Cvetkovih uspehov za mednarodno uveljavitev slovenske muzikologije: »Stotine muzikologov je napajal z najnovejšimi rezultati njihove znanosti pa tudi umetnosti, ki so ji posvetili svoje razi-

skovalno delo [...].« Kongres je sklenil predsednik IMS, francoski skladatelj Vladimir Fedorov, ki je bil glede izbora slovenske prestolnice za organizacijo X. kongresa IMS prej najbolj skeptičen. Zahvalil se je za, kot je dejal, »vzorno organizacijo tega, za slovensko kulturno veljavo izredno kvalitetnega in za mednarodno muzikološko občestvo pomembnega srečanja, med katerim so nastali novi stiki in se predstavili mnogi novi pogledi, aktualni za raziskave na področju glasbenih znanosti«. O X. kongresu v Ljubljani je izšel pri založbi Bärenreiter *Report of Tenth Congress*, Ljubljana 1967, kar je bilo veliko priznanje slovenski muzikologiji.

Seveda pa X. kongresa v Ljubljani in tolikšnega uspeha in afirmacije slovenske muzikologije ne bi bilo, če bi pet let pred tem Cvetku ne uspelo osnovati Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, in s tem udejanjiti svoje vizije o utemeljitvi slovenske muzikološke znanosti, ki jo je uresničil v celoti, najprej prav z omenjenim oddelkom. Ko je natančno preučil študijske programe sorodnih univerz v Evropi in zlasti v Združenih državah Amerike, se je odločil, da bo na oddelku dal središnji poudarek zgodovini glasbe, ob tem pa organiziral dve katedri: za zgodovino starejše svetovne in novejšje svetovne ter slovenske zgodovine glasbe. Upravičenost ustanovitve tega oddelka je prikazal v številnih člankih v časnikih, revijah idr. (»Muzikologija nova znanstvena panoga na naši Univerzi«, »Naša muzikologija in njene naloge«, »Dve nalogi slovenske muzikologije« idr.).

Temeljna težnja, ki je privedla do vključitve muzikologije v univerzitetni študij, je bila, po njegovih besedah v tem,

da se ta študij tudi pri nas oblikuje tam, kjer je v mnogih evropskih in zunajevropskih deželah, tj. na univerzi. To pač zato, ker je muzikologija znanstvena disciplina in ji more samo ta okvir izpolniti vse pogoje za njen razvoj: ne samo sistematičen študij do diplome druge stopnje, ampak tudi nadaljnje znanstveno izpopolnjevanje kadrov vse do najvišje stopnje. Razen tega je v tem okviru možno še nekaj, česar ni mogoče napraviti v takem obsegu zunaj univerze in tudi ne s takšnimi rezultati – sistematično znanstveno raziskovalno delo. Dejal bi torej, da je vloga muzikologije na univerzi dvojna: prvič pripraviti pedagoške in znanstvene kadre, drugič opravljati raziskovalno delo na raznih področjih muzikologije. Z realizacijo tega študija se odvija to in ono, iz dosedanjih rezultatov sodim, da uspešno.

Kot dotedanji pomembnejši rezultat je (po štiriletnem obstoju oddelka) omenil tudi *Muzikološki zbornik*, prvi te vrste v Sloveniji. Poudaril je še, da je katedra za muzikologijo v Ljubljani »trenutno prvi takšen oddelek v Jugoslaviji sploh na univerzah«.

Dve leti (1970–1972) je bil Cvetko dekan Filozofske fakultete, mandata pa ni hotel podaljšati, kajti čakale so ga nove naloge: leta 1972 je Slovenska akademija znanosti in umetnosti potrdila njegovo vlogo iz leta 1960 za ustanovitev Muzikološkega inštituta, ki pa je zaradi finančnih in prostorskih ovir zaživel šele leta 1980: »Z njim so se odprle nove možnosti«, kot je pripomnil, »za uveljavitev slovenske muzikologije. Posebej

z izdajanjem zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki obsega skladbe starejših obdobj (večidel Gallusove) in razprave pa tudi s prirejanjem mednarodno zelo odmevnih simpozijev«. Še natančneje je orisal pomen in naloge Muzikološkega inštituta v daljšem pogovoru ob prejemu Herderjeve nagrade leta 1972: »Kot drugod, je tudi pri nas potreben poseben muzikološki inštitut, ki ga bo, zdaj ko formalno obstaja, treba tudi konkretno realizirati. Seveda so zanj potrebni razni tehnični dejavniki. Kako in v kakšnem tempu, je odvisno predvsem od SAZU.« Zelo pozitivno je ocenil tudi delo Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti po desetletnem obstoju in med drugim menil: »Doslej opravljeno delo muzikološkega oddelka na univerzi, mladi muzikološki kadri, disertacije, ki jih sicer ne bi bilo in so pomembna obogatitev naše muzikološke literature, samostojne muzikološke publikacije, uveljavljanje naših mladih muzikologov v strokovnem tisku doma in v tujini, vse to in še drugo dovoli misel, da je bilo delo na tem znanstvenem področju, kljub skromnim materialnim razmeram pri nas precej uspešno. Ne dvomim, da bo tudi v prihodnosti [...].«

Deset let pred smrtjo, leta 1983, je Cvetko svoje videnje slovenske glasbe in muzikologije podal v krajšem pogovoru za mariborsko revijo *Dialogi*. Na vprašanje, kako vrednoti slovensko glasbo preteklosti, sedanjosti in avantgardno ter eksperimentalno glasbo, je odgovoril, da pozitivno.

Kar zadeva muzikologijo, pa je menil, da smo dosegli v skoraj štirih desetletjih razvoj, kakršnega prej nismo mogli slutiti:

V tej smeri mislim, da je potrebno poudariti zlasti zgodovino slovenske glasbe, ki smo jo uspešno prenašali in jo še naprej prenašamo na najrazličnejše načine, z objavo razprav, s knjigami v tujih jezikih, s sodelovanjem v mednarodni leksiki, in še drugače. Po tej strani mislim, da smo na ravni, ki je značilna za tuje nacionalne muzikologije. Manj pozornosti posvečamo problematiki splošne zgodovine glasbe in drugim muzikološkim disciplinam, kot so sociologija, estetika in psihologija glasbe. Prizadevati si bomo morali za razvoj tudi v tej smeri, da bi v vsem sledili splošnim muzikološkim prizadevanjem in jih čimbolj tudi dohiteli.

Zasluge Dragotina Cvetka za ugled in veljavo slovenske muzikologije so nesporne. Priznanje zanje bi mu mogli izkazati s tem, da bi po njem poimenovali Muzikološki inštitut ZRC SAZU.

Some of Dragotin Cvetko's Views on Slovenian Music and Musicology

Summary

Dragotin Cvetko, the initiator of the Slovenian musicological science, should unequivocally be given most credit for its establishment in both national and international contexts. With his scientific publications as well as papers on Slovenian composers and their works, he was the first and – in the post-World War II period – the only musicologist to have significantly contributed to the recognition of Slovenian music at national and international symposiums and congresses (in Europe, Asia, the United States). Slovenian music thus became the topic of articles in professional journals authored by foreign musicologists, in encyclopaedic and lexical literature etc. The greatest achievement of Dragotin Cvetko was the recognition given to Slovenian musicology at the 9th Congress of the International Musicological Society in Salzburg, Austria, at which Ljubljana was chosen as the venue for the 10th Congress of the International Musicological Society in 1967.

The Congress was attended by musicologists from thirty-two countries in great numbers (500 attendees). Cvetko's views on the development of Slovenian musicology and music appeared in many articles, interviews and particularly in his memoirs entitled *V prostoru in času* [In Space and in Time], published two years after his death, in 1995, by Slovenska Matica Publishing House in Ljubljana. In an interview with the authoress of this paper ten years prior to his death (in 1983), he stated: "I believe that with regard to musicology, we have in almost four decades achieved such progress that could not have been envisaged before. In this regard I think that we must emphasize particularly the history of Slovenian music that we have successfully passed on and still continue to do so in a variety of ways, by means of publishing papers, books in foreign languages, co-operation in international lexicography and so on. I believe that we have reached the level comparable to that of foreign national musicologies."

TOMAŽ FAGANEL

Dragotin Cvetko – univerzitetni učitelj

Univerzitetna delovna pot profesorja Dragotina Cvetka se je začela neposredno po, danes bi rekli, pridobitvi vseh potrebnih licenc za tako zahtevno delo, po formalni usposobitvi za univerzitetno kariero. Če zanemarimo učiteljski izpit, ki je bil osnovni temelj in najverjetneje nezavedna korenina Cvetkovega kasnejšega vseživljenjskega pedagoškega delovanja na visoki šoli oz. univerzi, sta ga v poučevanje in delo s študenti seveda usmerila seveda oba primarna študija, diploma iz psihologije in pedagogike na Filozofski fakulteti ter iz kompozicije na glasbenem konservatoriju v Ljubljani, iz kompozicije in tudi solopetja, do katerega je vedno zavzel samokritično distanco, ter nena zadnje doktorat *summa cum laude*, doktorat prav tako iz pedagoške vsebine. Za dva posebna uvida gre pri tem: za širše pedagoškega in za razgled v kompozicij, kot je sam večkrat navajal in tudi poudarjal, ne kot razgled potencialnega skladatelja, marveč kot zmožnost širšega razumevanja in spoznavanja glasbe, samoorientacije v njej, prav zaradi formalne usposobljenosti in razgleda v tej specifični disciplini.

Uradniški podatki o prvi zaposlitvi na takratni ljubljanski Glasbeni akademiji so si v podrobnostih v več pogledih nasprotujoči, omogočajo pa osnovno črto začetka delovanja na tej ustanovi. Rektorjevo »Uradno potrdilo«, izdano očitno kot poročilo o trajanju zaposlitve do določenega datuma, septembra leta 1951 navaja, da je Dragotin Cvetko deloval na Glasbeni akademiji od septembra 1938 kot redno zaposleni, najprej honorarni profesor, od jeseni 1942 pa kot pogodbeni docent. Drugi vir z istim žigom pa za začetek poučevanja omenja 1. maj 1939, ko je Cvetko vstopil v predavalnice za teorijo, solfeggio, psihologijo glasbe z oz. in elementi glasbene vzgoje. Pri poimenovanju slednjega predmeta »psihologija glasbe z« oz. »in elementi glasbene vzgoje« danes iz dokumentacije, ki je na voljo, namreč ni mogoče nedvoumno presoditi, ali gre za

enega ali dva ločena predmeta. Dodatno tudi vemo, da je Cvetko leta 1940 kandidiral na isti ustanovi za profesuro, pa je ni dobil. Za današnje sklepanje zakaj, so viri preveč pomanjkljivi, omejujejo in onemogočajo pa tudi možna sekundarna sklepanja. Iz drugega dokumenta bi lahko ugotovili, da je Cvetko postal docent 16. avgusta 1943, kar že omenjeni rektorjev dokument v nekem smislu ovrže. Iz drugega vira pa npr. izvemo, da je bila Cvetkova obveza 24 ur predavanj tedensko, poučeval da je pedagoškoznanstvene predmete na Akademiji za glasbo in Srednji glasbeni šoli, o podrobnih disciplinah ta dokumentacija molči, pogodba pa je vključevala tudi vodenje knjižnice. Podrobnejšo sliko o Cvetkovih predavanjih bi lahko dobili iz *Izvestij* Glasbene akademije za leta 1939–1943, ki jih rektor Rupel v najprej omenjenem potrdilu o Cvetkovi zaposlitvi navaja kot dokaz trajanja njegove službe, a *Izvestja* žal niso ohranjena.

Po dveh vojnih letih v partizanih in delovanju na Znanstvenem inštitutu je delo na Akademiji za glasbo Cvetku po 9. maju 1945 aktualni rektor akademije in ravnatelj Srednje glasbene šole Adolf Gröbming ustno zagotovil, a ustanova – tako rektor – da je v reformi in treba je počakati. 12. oktobra 1945 Cvetko na Akademiji za glasbo res postane izredni profesor in kratek čas od konca vojne do tega imenovanja, tudi nekaj prihodnjega, se zdi nekakšen miselni premor za prvi profesorjev premislek o ustanovitvi glasbenozgodovinskega oddelka na tej visoki šoli. Tovrstno pobudo je nato podal leta 1948, leto pozneje pa je poskušal premostiti zaplet ob razpravi jugoslovanskih glasbenih akademij o pouku takrat vsebinsko brez dvoma občutljive discipline, estetike. Po tem posvetu na Bledu so jo na jugoslovanskih glasbenih akademijah seveda uspešno ukinili. A Cvetko estetiko glasbe po nasprotovanjih v razpravi z vnaprej znanim izidom in edini podpori s strani Petra Konjovića predava še naprej. Taka drža, ki je značilna in osebno Cvetkova, ter za njegovo akademsko pot takrat in vsa poznejša leta značilna, pa ne v takratnem po svoje prelomnem trenutku, niti pozneje, kljub občasnim daljšim in tudi iz dokumentov in razvoja dogodkov zaznavnim nenaklonjenostim formalne oblasti, njegovemu primarnemu delu in usmeritvam v velikem planu na srečo ne škoduje.

Čez dve leti, konec študijskega leta 1949/50 Akademija za glasbo Dragotina Cvetka 28. junija predlaga za izvolitev v rednega profesorja. Do potrditve tega predloga in redne profesure pa iz raznovrstnih formalnih razlogov, tudi nenaklonjenosti takratnega Ministrstva za znanost in kulturo Ljudske republike Slovenije, preteče še polnih pet let. A Cvetko vsa ta leta seveda ne miruje in ne čaka. Razen postopnega navezovanja stikov v tujini, vedno pogostejšega pojavljanja in uveljavljanja v mednarodnem okviru, v Trstu, Bruslju, Angliji in Parizu, kar je bilo petdeseta leta ne samo logistično, temveč za uresničitev tudi vsebinsko vse prej kot enostavno, naprej razvija zamisel o bodočem razvoju oddelka, kjer predava, z vsemi za to potrebnimi povezavami.

Leta 1951 ljubljanska visoka glasbena šola ustanovi poseben oddelek z dvema smerema študija. Poimenovali so ga Znanstveni oddelek, za zgodovino glasbe s predstojnikom Dragotinom Cvetkom in za glasbeno folkloro z vodjem Francetom Maroltom.

Po Maroltovi smrti postaneta oddelka eno in Cvetko odslej vodi Oddelek za glasbeno zgodovino. Že na prej dvotirni Znanstveni oddelek povabi sodelavce, Vilka Ukmarja in Miroslava Adlešiča, pozneje pa še Franciška Kimovca, za koral, spornega samo navzven, saj je na predavanja prihajal v kanoniškem talarju, a tudi Pavla Šivica in Marijana Lipovška. Za razvoj in vsebino študija pa ostaja odgovoren sam. Oddelek razvija po svoji strokovni meri, brez predhodnega vzorca in na oddelku postavlja študijski okvir, ki ga vsa leta dela dopolnjuje, po letu 1962 seveda naprej na Filozofski fakulteti.

Med predmeti zasledimo zgodovino glasbenega vzgojstva, zgodovino glasbe in glasbene estetike, glasbeno psihologijo, jugoslovansko glasbeno zgodovino in glasbeno metodiko, podroben nabor predavanj ni ohranjen. Gotovo in samoumevno je, da je razen osnovnih teoretičnih disciplin, skupnih za vse slušatelje akademije, vključeval nekatere za ta oddelek posebne potrebne ločene in skupne vsebine. Od ustanovitve oddelka do konca Cvetkovega delovanja na Akademiji za glasbo navajajo sezname 61 diplomantov, 11 od teh jih je sklenilo študij še na prvotnem Znanstvenem oddelku. Med vsemi diplomanti so takratni in poznejši dirigenti in zborovodje, skladatelji, številni naši osrednji nosilci pouka glasbe v osnovnih šolah in glasbene teorije v glasbenih šolah, kasnejši dolgoletni uspešni osrednji sodelavci radia, uredniki, producenti, tudi snemalec, in seveda mnoge, več desetletij vidne osebnosti naše muzikologije, publicisti, raziskovalci in univerzitetni profesorji.

Ob pedagoškem in raziskovalnem delu ter postavljanju prvih temeljev njegovega pozneje tako razvejanega mednarodnega delovanja, je Cvetka petdeseta leta predvsem okupirala misel na razvoj oddelka in s tem posredno muzikologije kot poglobljene discipline s širšim in avtonomnejšim področjem delovanja in razvoja. V smislu njegovih zamisli je bil sredi 50. let toliko bolj dobrodošel širši posvet o humanistiki na vladni ravni, ki so ga namenili upadanju znanstvenega oz. pedagoškega kadra na Filozofski fakulteti in vzrokom za ta pojav. V posvetu zazna Cvetko priložnost in možnost za širši razvoj muzikologije in zagovarja ustanovitev oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti, čemur predvsem predstavnik teatrorologije na tem posvetu jasno in odločno nasprotujeta. Prav v tem času, leta 1955, celih pet let po prej omenjenem predlogu Akademije za glasbo, postane Cvetko tudi formalni kulturno-šolski oblasti 'zrel' za rednega profesorja akademije.

Cvetkova misel in pobuda o muzikologiji na Univerzi je zorela in se razvijala naprej. Kako je ideji formalno in neformalno pomagal in se zanjo zavzemal, v virih in dokumentacijah seveda ne preberemo, a stvari so se v želeno smer vendarle začele premikati, tiho in zanesljivo. Konec junija 1959 sprejme uprava Filozofske fakultete na pobudo Sveta za znanost Ljudske republike Slovenije sklep o priključitvi katedre za muzikologijo z Akademije za glasbo k Filozofski fakulteti, o sklepu pa odloči oz. ga potrди Univerza. Čez osem mesecev, 15. februarja 1960, uprava fakultete potrди načelen sklep o oddelku, ki pa nima zaposlenih, nima pogojev za delovanje in ne svojih prostorov.

Dragotin Cvetko pa dobro ve, da bo k dejanskemu življenju novega oddelka najbolje prispeval s svojim raziskovalnim delom, objavami in mednarodnimi stiki. Zato vsa petdeseta leta marljivo raziskuje in piše, obiskuje arhive doma in v tujini ter objavlja, do konca leta 1960 poleg treh monografij nastane tridelna *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, udeležuje se kongresov v tujini od Cambridgea, Dunaja, Beograda, Kölna, Teherana do New Yorka in navezuje stike s stroko in znotraj nje stike s pomembnimi in vplivnimi posamezniki. Tako svet Filozofske fakultete decembra 1961 spet obravnava vprašanje novega oddelka. Dekan predlaga, da se na Filozofsko fakulteto Dragotina Cvetka povabi, habilitacijska komisija pa naj pripravi vse potrebno.

26. junija 1962 je Dragotin Cvetko izvoljen v rednega profesorja Filozofske fakultete za predmet *Zgodovina slovenske in novejšje svetovne glasbe*. Službo nastopi 1. oktobra, imenovan je za predstojnika, 15. oktobra pa začne s predavanji. Takoj je začel sodelovati s poznejšimi dolgoletnimi sodelavci profesorji Marijanom Lipovškom, Vilkom Ukmarjem, Andrejem Rijavcem, Jožetom Sivcem, tudi z Miroslavom Adlešičem, Zmago Kumer, pozneje s Pavlom Šivicem in drugimi.

Zaradi pomanjkljivih virov so pobude in zamisli za zasnovo predavanj ali ciklusov predavanj zabrisane, prav tako ni morebitnih sinopsisov posameznih predavanj, razen povzetkov oz. priprav najverjetneje za predavanja za predmet *Uvod v muzikologijo*, za predmet, ki ga je Cvetko vsa leta predaval.

Vsekakor pa je širšo vsebino svojih predavanj naravnal na svoja osrednja muzikološka zanimanja: slovenska glasba, predvsem s poudarkom na dogajanjih na prehodu v 20. stoletje, a npr. o Handlu - Gallusu Cvetko, čeprav se je z njim dolgo obdobje intenzivno in večkrat ponovno ukvarjal, sistematično ni predaval, nato je tu predvsem glasba Južnih Slovanov, splošno in posebno, oboje intenzivneje po širši navezavi stikov in vzpostavitvi tesnejšega mednarodnega sodelovanja na širšem območju Jugoslavije in predvsem Bolgarije, začetki evropske glasbene moderne ter v 70. letih tudi Stravinski in Schönberg. Za uvid v količino predavanj lahko posplošimo iz *Poročila o delu* Filozofske fakultete, kjer izvemo, da je npr. v študijskem letu 1976/77 profesor Cvetko predaval 112 ur in imel 56 ur seminarja. Poimenoval ga je *Izbrana poglavja iz slovenske glasbe*, seminarsko delo s študenti pa je bilo že na Glasbeni akademiji njegova posebna ljubezen.

Pregled naslovov seminarskih del, ki so jih študentje lahko oddali šele po predhodnih posvetih s profesorjem in njegovih nasvetih, temeljitom komentiranju ob javnem branju v seminarju in jezikovni obdelavi, kažejo, da bi bila sestavljanka naslovov seminarskih nalog lahko pisana pahljača kompleksnih pogledov v posamezna obdobja, na posamezne skladatelje in na posamezna vprašanja slovenske glasbe. Redke so teme iz posameznih širših pojavov v slovenski glasbi, npr. gregorijanika, ceciljanstvo, *Academia Philharmonicorum Labacensis*. Številni so seminarji o glasbeni kritiki in publicistiki, npr. o slovenskih glasbenih revijah, naslovi iz starejše ali najstarejše glasbe na Slovenskem pa so redkost: npr. o Handlu - Gallusu samo en naslov, pa tudi ta še

iz prvih let delovanja na Glasbeni akademiji. Prezreti ne smemo nekaj vsebin iz hrvaške glasbe. Središče vsebine seminarja so najbolj raznovrstni pogledi na skladateljske osebnosti in njihova dela s konca 19. stoletja, Gustav Ipavec, Anton Hajdrih, največ Fran Gerbič, pozneje Anton Lajovic, manj oz. komaj Risto Savin in Gojmir Krek, nekaj več Marij Kogoj in Slavko Osterc. Širšega in bolj kompleksnega nabora in vsebinskega razreza naslovov seminarjev so deležni skladatelji predvsem Lucijan Marija Škerjanc, Danilo Švara, Srečko Koporc, Stanko Premrl, Matija Bravničar, Demetrij Žebre, Marjan Kozina, v manjšem obsegu pa Blaž Arnič, Karol Pahor in France Marolt.

Mentorsko delo diplomantov muzikologije, usmerjanje k njihovim raziskovalnim zanimanjem, svetovanje pri izbiri diplomskih vsebin, mentorstvo magistrandom in doktorandom je samo nadaljevanje in nadgradnja univerzitetne pedagoške prakse Dragotina Cvetka iz njegove predavalnice. Na Filozofski fakulteti je bil mentor okoli 35 diplomantom. Če so naslovi vsebin v seminarju pravzaprav še povsem pod vplivom mentorja Cvetka, so teme diplomskih nalog velikokrat široka nadgradnja že zastavljenih drobcev iz seminarja, iz naslovov pa čutimo že oseben interes kandidatov, ko je profesor kot mentor sledil takrat marsikdaj že artikuliranemu raziskovalnemu zanimanju skorajšnjega diplomanta. Tudi na področju teh diplom s Cvetkovim mentorskim imprimaturjem so splošne vsebine manj pogoste, npr. *Zgodovina gregorijanike na Slovenskem*, *Glasbena matica do 20. stoletja*, *Glasbena didaktika in predšolska vzgoja* (vse še z Akademije za glasbo), *Novi akordi*, *Slovenska baletna glasba*, *Klavirska miniatūra na Slovenskem*, *Glasba v narodnoosvobodilni borbi*, *Naši zbori*, *Zborovska periodika na Slovenskem*. Več kandidatov se v svojih delih osredotoča na skladateljske osebnosti od Kamila Maška, Frana Gerbiča, Ignacija Hladnika in Janka Ravnika (2 nalogi) do pravzaprav takrat na novo odkritega Joška Jakončiča, od Mirka Poliča in Vinka Vodopivca, Matije Tomca ter Marjana Kozine do Stanka Premrla, Vladimirja Lovca in Ivana Ščeka. V naboru naslovov ni težko zaznati Cvetkovega posluha za kandidata, ki si je za diplomsko delo izbral velikokrat vsebino iz svojega lokalnega glasbenega oz. kulturnega okolja. Podoben posluh za osebno in lokalno izkazujejo tudi naslovi diplomskih del študentov s Hrvaške in Makedonije.

V letih med 1973 do 1988 je bil Cvetko mentor petim magistrandom, ki so ob kandidatu s temo iz zgodovine glasbenega izročila Dubrovnika, podrobneje orisali do takrat sistematično sploh še ne ali ne do te mere razgrnjene opuse Marija Kogoja, Franca Šturma, Lucijana Marije Škerjanca ter prvič v tem obsegu in zaokroženo glasbo v narodnoosvobodilni borbi.

Glede na obseg doktorskega dela je večina od 17 disertacij, ki jih je mentorsko ali somentorsko usmerjal Dragotin Cvetko, zasnovanih v smislu obravnavanja zvrsti, sloga ali širšega glasbeno-zgodovinskega pojava, samo dve doktorski deli sta monografija skladateljev, od vsebine iz poznosrednjeveške glasbe, celovitih glasbenih pojavov v nekem zgodovinskem obdobju ali kulturnem okolju, do kompleksnih in podrobnih

del s področja sloga neke glasbe ali glasbene vrste, antologijskih monografij s celovitim prikazom te ali one zvrsti ter meddisciplinarnih doktorskih del.

Z doktorandi je profesor Cvetko sodeloval tudi po upokojitvi leta 1981, ko je do leta 1984 predaval iz svojih pedagoško najbolj osebnih področij, poglavja iz zgodovine slovenske in novejšje svetovne glasbe in predmet, ki ga je kot univerzitetni učitelj v prizadevanju utemeljil, *Uvod v muzikologijo*.

Še na eno razsežnost širokega uvida profesorja Dragotina Cvetka v muzikologijo in v strokovni utrip in nenazadnje prestiž univerzitetne katedre moramo za sklep opozoriti. Dobro je vedel in v vseh neštetih mednarodnih stikih dodatno spoznaval, kaj vse je dobro ter predvsem koristno in potrebno za razgled, razvoj in širino stroke, za njeno samozavedanje, za prepoznavnost lokalno in vpetost v širše okvire. S časovne razdalje bi danes lahko rekli, da je razmišljal in ukrepal prihodnostno, vsekakor pa je glede na razmeroma skromne prvotne možnosti od začetkov Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti leta 1962 do leta 1976, do koder seže ta podrobnost, na Oddelek za muzikologijo redno vabil tuje gostujoče profesorje, od dva do celo šest in to vsako študijsko leto, posamezno ali v skupini, tudi do razsežnosti večdnevni srečanj oz. manjših simpozijev.

Generacije študentov so s to njegovo pobudo in usmeritvijo spoznale mnoga velika imena muzikologije, od gostov z onstran oceana, do velikih imen evropske muzikologije, kolegov in prijateljev profesorja Cvetka: Carla Dahlhausa, Jiřija Sehnala, Hansa Heinricha Eggebrechta, Rudolfa Flotzingerja, Zofio Lisso, Wolfganga Boetticherja, Arnolda Feila, Hansa-Petra Reineckeja in mnoge druge, nekatere izmed njih tudi večkrat z različnimi vsebinami. Zaznale in spoznale so širšo razsežnost stroke, na predavanjih, preko osebnih pogledov, večkrat v razpravah, tudi različno mislečih. Ob svojem univerzitetnem učitelju profesorju Cvetku in njegovih dragocenih najožjih sodelavcih so se študentje zavedli in dodatno spoznavali, kaj muzikologija je, čemu je namenjena, zakaj in komu je potrebna ter nenazadnje, da je del glasbe.

Dragotin Cvetko – University Teacher

Summary

Following the completion of two-subject studies in Ljubljana and further studies in Prague, the educational path of musicologist and university teacher Dragotin Cvetko began in autumn 1938 at the Conservatorium of the Music Academy in Ljubljana, where he lectured first as part-time teacher, then as contract Assistant Professor and after a two-year cessation of work at the end of the War, since December 1945 as Associate Professor of “educational science” specialising in Yugoslav music history, history of music education and music methodology at the new Academy of Music, where he co-founded and from 1951 onwards chaired the History-folklore or Scientific Department and taught History of music education, History of music, History of aesthetics, and Psychology of music. In 1950 Cvetko was elected Professor in subjects related to music history. Lecturing aside, he led the educational process at the Academy into systematic research of Slovenian music, personally, in his seminar as well as acting as a tutor to graduate candidates. In addition to conducting his daily educational-tutorial and personal research focusing on Slovenian music historiography and having gained experience abroad, he began in the mid-1950s to pave the way towards establishing musicology as an independent subject at the university. After several study trips abroad as well as settling all basic economic and logistic problems, his plan finally materialised in the academic year 1962/63, when the Department of Musicology was brought to life at the Faculty of Arts of the University in Ljubljana with roughly a dozen students, including those who formerly attended the Academy of Music. Then Cvetko, together with a few of his peers and successful younger colleagues, invested most of research and educational efforts in substantially more and more articulated studies of historical and systematic musicology, with an ever growing number of cyclic lectures and lectures integrated into study programmes, given by himself and his colleagues, and above all in extensive tutorials to seminar students, graduates as well as MA and PhD candidates. The creative university career of Dragotin Cvetko added an important piece to the variegated and diversified image of Slovenian music proliferating in the broader music and cultural context, while its achievements set the fundamental and crucial starting point for a most comprehensive musicological consideration of the present moment.

UPORABLJENI VIRI IN LITERATURA / SOURCES AND LITERATURE:

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani, Arhiv.

Akademija za glasbo 1919–1939–1989. (Ljubljana, 1989).

Akademija za glasbo. Poročila in razprave. (Ljubljana: Akademija za glasbo, 1965).

Filozofska fakulteta (Ljubljana). Oddelek za muzikologijo: 40 let. Ur. Lidija Podlesnik in Leon Stefanija (Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2002).

Poročilo o delu Filozofske fakultete, 1972–1984.

Barbo, Matjaž. 'Moj življenjski načrt': Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 46/2 (2010), 5–18.

Sivec, Jože. Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka. *Muzikološki zbornik* 27 (1991), 5–34.

JERNEJ WEISS

»Slovenska glasbena zgodovina« ali »Glasbena zgodovina na Slovenskem«? Razmislek o prispevku čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem

Počaščen sem, da kot najmlajši izmed referentov lahko sodelujem na simpoziju ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka. Čeprav sam nisem imel možnosti, da bi študiral pri Cvetku, niti pri njegovih doktorandih, sem seveda že kot študent s strahospoštovanjem prebiral njegova dela. Seveda se mi tedaj ni niti najmanj sanjalo, da bom nekoč sodeloval na tovrstnem simpoziju. Moj prispevek se tako ne osredotoča toliko na delovanje Dragotina Cvetka, kot izhaja iz raziskave delovanja čeških glasbenikov na Slovenskem, ki sem jo opravil za potrebe svoje doktorske disertacije. Seveda pa tudi ob oblikovanju svojih interpretacij, nisem mogel brez Cvetkovega dela, ki ga v ta razmislek tudi vpletam.

Ob raziskavi delovanja čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914 so se mi predvsem na podlagi analize številnih primarnih virov začela zastavljati vprašanja o ustreznosti vnaprej postavljenih konceptov, ki vselej zaznamujejo interpretacije glasbene zgodovine. Predvsem koncept nacionalne glasbene kulture, ki vse od začetka 20. stoletja bolj ali manj prevladuje v slovenski glasbi, je zdi se odločilno zaznamoval vrednotenje vlog nekaterih institucij oziroma posameznikov v glasbeni kulturi na Slovenskem. Tako se mi ob današnjem razmisleku o prispevku čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem zastavlja vprašanje ali bi morda pod težo nekaterih novih odkritij vendarle veljalo razmisliti o nekoliko prilagojenih interpretacijah posameznih segmentov glasbene zgodovine na Slovenskem.

Po marčni revoluciji leta 1848, kot zapoznelem odgovoru na francosko revolucijo, Evropo ponovno zajame vsesplošna nacionalna prebujanje. Med slovanskimi narodi v monarhiji so poleg Čehov od germanskih teženj med najbolj neposredno »ogro-

ženimi« prebivalci slovenskega etničnega ozemlja, katerih nacionalna zavest se je v začetku 19. stoletja komajda začela prebujati. Tovrstna ogroženost seveda tudi pri nas sproži prva izrazitejša nacionalna identifikacijska znamenja. Tako je mogoče več kot razumeti prizadevanja takratnih slovenskih preporoditeljev. Slednji so si v nadvse težavnih okoliščinah skušali izboriti svoj prostor pod takrat pretežno germanskim nebom. Narodni prepород je bil namreč pri domala vseh »novorojevajočih« se narodih prvenstveno določen s kulturnim modelom. Glasba v funkciji utilitaristične propagande je narodno-prebudniškim ciljem sprva le malo pomagala, sčasoma pa je postajala vse pomembnejši element v postavljanju temeljev narodove identitete.

V taki specifični kulturnopolitični 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 svojega etničnega ozemlja ni bilo Karlovi univerzi v Pragi primerljive visokošolske institucije, ki bi izobraževala kulturno elito, kot se je izoblikovala na Češkem. Posledično na Slovenskem za razliko od čeških dežel ni bilo glasbenega konservatorija, ki bi zmožal izobraziti kar najširši spekter glasbenikov in tako zadostiti potrebam lastne glasbene produkcije in reprodukcije.

Zaradi uresničevanja nacionalnih idej kot tudi zavoljo zadovoljevanja vedno višjih estetskih potreb poslušalstva, se je torej zdelo v začetku 60. let 19. stoletja na Slovenskem najprej potrebno institucionalizirati slovensko glasbeno življenje. Mrzlično ustanavljanje lokalnih, regionalnih in vsenarodnih združenj, ki je zaznamovalo šestdeseta leta, se je zato kljub neugodnim okoliščinam nadaljevalo v nezmanjšanem obsegu v sedemdesetih letih. Ustanovitve le teh pa so sprožile prva izrazitejša znamenja tekmovalnosti med t. i. slovenskimi in nemškimi glasbenimi ustanovami.

Povečano tekmovalnost med domačim in tujim je tako mogoče zaslediti že v letu 1862, ko je moral kot glasbeni vodja ljubljanske čitalnice odstopiti eden najbolj vsestranskih čeških glasbenikov na Slovenskem Anton Nedvčd. Vendar gre za, treba je poudariti, osamljen primer dejanskega poseganja v delovanje konkurenčne ustanove. Slovenska društva namreč vse do ustanovitve osrednje slovenske glasbene institucije Glasbene matice niso resneje ogrožala delovanja Filharmonične družbe. V prvih letih svojega obstoja so bila namreč prej dopolnilo kot središče glasbenega življenja. Osrednjo vlogo pa so v drugi polovici 19. in v začetku 20. stoletja še vedno imele t. i. nemške institucije kot sta Deželno gledališče in Filharmonična družba. Vendar pa se zdi razlikovanje med slovenskimi in nemškimi institucijami bolj ali manj neustrezno. Na neustreznost pridevnikov slovenski in nemški ob obravnavi delovanja omenjenih ustanov namreč opozarjajo nekateri sezname nacionalno izrazito mešanega članstva in opisi zglednega medsebojnega sodelovanja tako enim kot drugim glasbenim institucij.

Glasbena kultura, prežeta z nacionalnim, je bila namreč za slovensko, v dvoje-

zičnosti vzgojeno meščanstvo do tedaj nekaj nepredstavljivega. 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.

Večje razlike se vsekakor kažejo na ustvarjalnem področju. Predvsem v glasbeni produkciji na Slovenskem je namreč že v 60. letih prišlo do bistvenega premika, saj je ob vsesplošni narodni prebui, postalo za opazovanje skladateljskega dela pomembno predvsem zaznavanje njegovih nacionalnih značilnosti. Tako so do tedaj nevtralne stilne karakteristike dobile izrazit nacionalni značaj. Z obratom v nacionalno se je v slovenski glasbi pojavila vrsta bolj ali manj nadarjenih amaterjev, ki so začeli postavljati nova estetska merila. Zahteva po izviranosti kot ena izmed najpomembnejših estetskih kategorij, je bila tako umaknjena z dnevnega reda, domača produkcija pa je začela krožiti znotraj lastne samozadostnosti.

Tako Dragotin Cvetko upravičeno zapiše: »Z namenom, da bi slovenska glasba postala avtohtona, enakovredna glasbi svobodnih narodov, je torej slovenski skladatelj še prek iztekom 19. stoletja pretrgal vezi z zahodnoevropsko glasbo. S tem je slovenska glasba tega razdobja naredila močan korak nazaj in se odrekla svoji večstoletni tradiciji.«¹ Slovenci smo torej 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 béd.

Izrazitejši premik v smeri glasbeno avtonomnega je tako na ustvarjalnem področju mogoče zaslediti šele v začetku 20. stoletja, a žal ponovno na krilih takšnih in drugačnih delitev. Tako si je tedaj eden najvplivnejših slovenskih skladateljev Anton Lajovic 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«.² Iz glasbe na Slovenskem se je zato zdelo potrebno kar najhitreje ustvariti slovensko glasbo ter deloma prikrojiti glasbeno zgodovinski spomin. Nujno je bilo prekiniti z vsem minulim in se opreti zgolj na slovenske ali vsaj slovanske dosežke.

Za slovensko glasbeno kulturo so bili tako na prelomu stoletja toliko bolj pomembni stiki s številnimi češkimi glasbeniki, ki so s seboj prinašali ustvarjalne dosežke glasbene kulture čeških dežel na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Češki glasbeniki na Slovenskem naj bi torej na temelju slovanske vzajemnosti edini znali razumeti slovenska nacionalna prizadevanja. Tako naj bi predvsem zavoljo identične kulturnopolitične situacije in vseplošnega panslavističnega navdušenja priskočili na pomoč Slovencem pri načrtni realizaciji avtohtone glasbene kulture.

Pri tovrstnih interpretacijah gre v prvi vrsti za nekakšno idealiziranje slovanskega bratstva, ki naj bi temeljilo na skupnem boju zoper avstro-ogrsko tiranijo. Prav polarizacija slovenskih oziroma slovanskih kulturnih prizadevanj na eni z nemškimi na

drugi strani, pa ob poznavanju usod čeških migrantov, ne odgovarja dejanskemu stanju v glasbeni kulturi druge polovice 19. stoletja na Slovenskem. 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 praktičnih razlogov. Zato se zdi, da je omenjena polarizacija oziroma delitveni koncept, ki češke glasbenike v svojih interpretacijah večinoma povezuje s slovenskim taborom, prej posledica že omenjenega koncepta nacionalne glasbene kulture kot ga kmalu po koncu 1. svetovne vojne definira Anton Lajovic s somišljeniki. Le ta pa izvira predvsem iz želje po vzoru velikih ustvariti čisto slovensko glasbeno kulturo.

Kar zadeva češke glasbenike na Slovenskem, je treba poudariti, da so le ti svoje odločitve sprejemali predvsem na podlagi osebnih koristi. Anton Nedvĕd je bil tako leta 1861 kot tedanji ravnatelj ljubljanske Filharmonične družbe takoj pripravljen prevzeti zbor ljubljanske čitalnice, kljub poznejši konkurenčni prepovedi s strani Filharmonične družbe pa je bil tudi pozneje, ob ustanavljanju ljubljanske Glasbene matice leta 1872, brez pomislekov pripravljen sodelovati kot njen ustanovni član. Podobno je tudi Anton Foerster ne glede na nacionalni predznak sodeloval s skorajda vsemi tedaj najpomembnejšimi glasbenimi društvi na Slovenskem. Povsem enake pa so tudi odločitve številnih drugih čeških glasbenikov, ki so predvsem zavoljo prevelikega števila v čeških deželah, zasedali pomembna mesta znotraj celotne Habsburške monarhije. Torej ne le, da na ravni posameznikov večinoma ne gre za ideološke odločitve, tudi izrazitejša polarizacija med t. i. slovenskimi in nemškimi društvi ob obravnavi delovanja čeških glasbenikov ne odgovarja dejanskemu stanju v drugi polovici 19. in na začetku 20. stoletja.

Največji problem se tako verjetno skriva v dejstvu, da je bil predvsem del starejše slovenske historične literature sposoben videti le nemško-slovenske politične boje, ne pa vsakdanjega življenja in prvenstveno iz njega izhajajočih odločitev posameznikov. Tako so bili uspešnejši in pravilno usmerjeni posamezniki večinoma naturalizirani in obravnavani kot slovenski, njihovi drugače usmerjeni češki in drugi kolegi pa so bili večkrat tarča šovinističnih izpadov v medijih, po smrti pa so bili večinoma prezrti še s strani zgodovinopisja. Omenjeni fenomen je seveda posledica najbolj temne strani koncepta nacionalne zgodovine. Eden glavnih razlogov za njegov pojav pa je mehanično prenašanje globalnih zgodovinskih procesov na raven konkretnih odločitev posameznikov, ki pogosto izvira iz odsotnosti nekaterih primarnih raziskav.

Tako so bili tudi na glasbenem področju dobrodošli predvsem tisti, ki niso izstopali. Tisti ki so, naj omenim samo Josipa Procházko, Karla Hoffmeistera, Václava Talicha, Hansa Gerstnerja in številne druge, pa so morali zaradi takšnih ali drugačnih sporov ter šikaniranja, kljub izjemnim umetniškim dosežkom po nekaj letih oditi.

Vseskozi je namreč zaznati izrazito odklonilen odnos slovenskega življa, do večinoma bolj izobrazjenih čeških kolegov. Tako naj tudi Foerster kot skladatelj prve slovenske nacionalne opere ne bi ostal zvest z *Gorenjskim slavčkom* jasno izpričani nacionalni orientaciji. Njegovo Cecilijansko delovanje so namreč nekateri izmed tedanjih slovenskih skladateljev interpretirali kot »razbitev enotnosti« slovenskih skladateljev, čeprav se na podlagi njegovih v primerjavi s takratno slovensko produkcijo zavidljivih skladateljskih dosežkov zdi, da gre če že, prej za »razbitev povprečnosti« takrat še vedno prevladujoče slovenske buditeljske miselnosti.

Če se torej vrnemo na v začetku izpostavljeno trditev o odpovedi tradiciji in osamitvi slovenske glasbene kulture v začetku druge polovice 19. stoletja. Seveda se je mogoče s trditvijo strinjati, v kolikor naše interpretacije gradimo na predpostavki nacionalno determinirane slovenske glasbene zgodovine in izhajamo predvsem iz njenih ustvarjalnih dosežkov v začetku druge polovice 19. stoletja. Nekoliko bolj kritični pa smo lahko, v kolikor naše gledanje razširimo na vsa področja glasbene kulture na Slovenskem, denimo s poustvarjalnimi in drugimi uspehi ljubljanske Filharmonične družbe.

Zdi se namreč, da bi upoštevajoč množico kontaktov in gostovanj, ki jih je denimo vzdrževala omenjena družba in njeni izjemno ažurni reprodukciji najsodobnejšega glasbenega repertoarja na prehodu iz 19. v 20. stoletje, 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 oziroma predvsem ustvarjalni segment le te.

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 sicer izjemno obsežni monografiji o Smetani v želji po neomadeževani skladateljevi podobi, popolnoma izpustil njegov dnevnik in korespondenco v nemškem jeziku. Da v povojnem slovenskem glasbenem zgodovinopisju ni opaziti tolikšnih redukcij gredo največje zasluge predvsem strogim znanstvenim načelom Dragotina Cvetka, ki je v tem pogledu močno presešel svojega praškega učitelja Nejedlýja. Čeprav se zdi, da je tudi slovensko glasbeno zgodovinopisje občasno kar malce preveč dosledno pazilo na vsako sled tujega vpliva, ki bi lahko porušilo njegovo predstavo o samobitnem narodu. Vendar je bilo le to v obdobju konstituiranja lastne države zdi se nujno potrebno. Jasno je namreč, da je eden najmanjših narodov v Evropi na ozemlju velikih interesov, vseskozi živel s skrbmi, ki jih večji narodi okoli njega niso poznali.

V povsem spremenjenih in neprimerljivih kulturno-političnih razmerah sodobne Evrope, se nam danes seveda zastavljajo nova vprašanja, povezana z interpretacijo glasbene zgodovine v obravnavanem obdobju. Tako se je tudi meni, ob raziskavi delovanja

čeških glasbenikov na Slovenskem pričelo zastavljati vprašanje, ali je ob prevladujoči vlogi čeških in nekaterih drugih glasbenih migrantov na Slovenskem, v obravnavanem obdobju našo raziskovalno pozornost smiselno zožiti zgolj na slovenski del glasbene zgodovine, ali pa bi bilo ob poznavanju nadvse pomembne vloge čeških in drugih glasbenikov na Slovenskem, naš raziskovalni pogled v omenjenem obdobju nujno potrebno razširiti na celotno glasbena zgodovina na Slovenskem?! Nenazadnje glasbena kultura 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 so svoje poslanstvo in s tem povezano identiteto v prvi vrsti razumeli kot prispevek k dvigu tamkajšnje glasbene kulture. Prav njim gre torej 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 delovanju takrat najpomembnejših glasbenih ustanov.

Češki glasbeniki so tako izjemno pomembno zaznamovali takratno glasbena kultura 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 ključna, saj bi bilo delovanje številnih glasbenih ustanov v drugi polovici 19. in začetku 20. stoletja 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 glasbena zgodovinske na Slovenskem. Vendar pa se zdi, da je bil tovrsten koncept v času Cvetkove sinteze glasbene zgodovine nujen, saj je bilo podobno kot nekaj desetletij poprej na področju glasbene ustvarjalnosti, tudi na področju glasbenega-zgodovinskega potrebno najprej določiti razvojne okvire slovenski glasbeni kulturi. Cvetkova prizadevanja za izgradnjo in umestitev slovenske glasbene zgodovine v evropski okvir so bila tako v času doseganja nacionalne samobitnosti nedvomno izjemnega pomena. Kljub odsotnosti prepotrebnih raziskovalcev in posledično nekaterih primarnih raziskav mu je uspelo ustvariti izjemen glasbenohistorični opus, ki pomeni dediščino brez katere bi bila seveda tudi vprašanja o različnih konceptih vnaprej obsojena na neuspeh. Tako imamo danes tudi po njegovi zaslugi izvrstno priložnost, da z vključitvijo nekaterih novih virov, ki jih glasbeni zgodovinarji zaradi takšnih in drugačnih razlogov v preteklosti niso posvečali izdatnejše pozornosti, poizkusimo osvetliti vlogo nekaterih institucij oziroma posameznikov v glasbeni kulturi na Slovenskem.

Seveda pa nova raziskovalna dognanja in nenazadnje tudi spremembe kulturno-politične realnosti vselej prinašajo nove interpretacije v glasbenem zgodovinskeju.

Zato se zdi tudi razpravljanje o primernosti in ustreznosti konceptov iz katerih izhajajo tovrstne interpretacije vedno znova nujno potrebno. Tako danes vprašanje »Slovenska glasbena zgodovina« ali »Glasbena zgodovina na Slovenskem« ni več pravo vprašanje, temveč del odgovora na sodobne izzive glasbenega zgodovinopisja.

“The History of Slovenian Music” or “The History of Music on the Territory of Present-Day Slovenia”? Considerations Regarding the Contribution of Czech Musicians to Slovenian Music Culture

Summary

Czech musicians actively and practically co-developed all fields of music culture on the territory of present-day Slovenia throughout the nineteenth and early twentieth centuries. Therefore, they left a significant mark on music production, performance, education, and journalism spheres, crucially charting the transition from a more or less musically inspired dilettantism to a gradual qualitative and quantitative elevation of music in the Slovenian territory.

However, the attempt at defining the role of Czech musicians in the music culture on the territory of present-day Slovenia also leads to several other questions regarding the interpretation of music history on the Slovenian territory within the period under discussion. One of the foremost questions is whether, in light of the prevailing role of Czech and some other music migrants on the territory of present-day Slovenia, it is indeed reasonable to speak of “the history of Slovenian music” in the period concerned, as the emphasis on the national character and interpretations emerging from there, inadvertently narrow one’s focus to merely one segment of music history, or whether it might be more appropriate to discuss “the history of music on the territory of present-day Slovenia” by considering the pivotal role that Czech musicians had here during that period.

After their arrival to the territory of present-day Slovenia, most Czech musicians who worked here for long periods of time refrained from stating their national affiliation and cooperated with all existing music institutions. They regarded their mission and related identity above all as a contribution to the elevation of Slovenian music culture. It is mainly to their credit that certain attempts were made towards the professionalization of music on territory of present-day Slovenia during the nineteenth and early twentieth centuries.

OPOMBE K PRISPEVKU / NOTES TO THE ARTICLE:

- ¹ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 279.
- ² Igor Grdina, Hugo Wolf in Josip Ipavec – skica primerjalne biografije, v: *Hugo Wolf – sodobniki in nasledniki*, ur. Branko Čepin (Slovenj Gradec: Društvo Huga Wolfa, 2001), 104.

ALEŠ NAGODE

Prolegomena za zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem

Ko se ob stoletnici rojstva Dragotina Cvetka oziramo po odmevih njegove znanstvene misli, spet in spet omenjamo njegovo ključno delo, s katerim je z enim zamahom povzdignil slovensko muzikološko stroko na drugim humanističnim disciplinam primerljivo raven. Od izida *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* je minilo že več kot petdeset let (trije zvezki so izšli med leti 1958 in 1960), pa vendar slovenska strokovna in laična javnost še vedno pogreša naslednico, torej obsežnejše monografsko delo, ki bi na podoben način povzelo sodobno védenje in razumevanje glasbene umetnosti na Slovenskem v preteklosti.

Tako stanje gotovo ni odraz pomanjkanja novih spoznanj. Sedaj že dve generaciji Cvetkovih naslednikov sta marljivo polnili bele lise, poglobljali védenje o pomembnih sooblikovalcih zgodovinskega dogajanja, širili zanimanje glasbenozgodovinske stroke na nova območja ustvarjanja, izvajanja in posredovanja glasbe ter prispevali vrsto na sodobnih raziskovalnih metodah utemeljenih specialnih znanstvenih študij.

Pa vendar se končna sinteza spoznanj vedno znova izmika. V zadnjih dveh desetletjih so se občasno celo pojavile založniške pobude za tovrstni podvig, ki pa so po pravilu nasedle na čeri ekonomskega izračuna, še preden je bilo mogoče razmišljati o njihovi zasnovi. O metodoloških temeljih nove *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* so slovenski muzikologi razpravljali na strokovnem srečanju, ki ga je pred leti organiziralo Slovensko muzikološko društvo. Za kontinuirano razvijanje predstavljenih zamisli je bila ustanovljena celo posebna sekcija društva. Na slabo obiskanih srečanjih so člani nekaj mesecev pretresali vrsto metodoloških in praktičnih vprašanj ter se vedno znova srečevali z nepremostljivimi ovirami, o katerih bo deloma govora tudi v nadaljevanju. Po skromnem začetku je zanimanje za delovanje sekcije postopno zamrlo.

Ob opisanih težavah je Cvetkov dosežek izpred pol stoletja še toliko bolj vreden občudovanja. Opazovalcu se vsiljuje vprašanje: kako mu je uspelo rešiti metodološke probleme, ki se danes zdijo tako nepremostljivi? Cvetkova knjiga ne ponuja lahkih odgovorov. Avtor je vsebino pospremil z le kratkim predgovorom, ki ne prinaša obsežnejših pojasnil o zasnovi in nastajanju. Morda se mu je zdelo razpravljanje o teh vprašanjih povsem odveč? Morda se mu je zdela v tistem času metodologija zgodovinskega raziskovanja dovolj nesporna, definicija predmeta, torej glasbena umetnost na Slovenskem, pa samoumevna? Morda je verjel, da védenje v zgodovinopisju prinese predvsem trdo delo v arhivih in knjižnicah ter urejanje s kritično analizo pridobljenih zgodovinskih dejstev z utemeljenimi in v mednarodni muzikološki stroki splošno uveljavljenimi modeli?

Je tak pristop še mogoč dobrih 50 let kasneje? Sodobno zgodovinopisje je v 20. stoletju postalo polje pluralnih metodoloških pristopov, ki se mnogokrat razhajajo v osnovnih epistemoloških izhodiščih. Vsak po svoje so težišče zgodovinopisja prenašali zdaj v smer empiričnega zbiranja dejstev o kaotičnem svetu nikoli ponovljive preteklosti, zdaj k odkrivanju delovanja avtonomnih struktur. Z nekoliko časovne distance se zdi, da je bilo precej teoretskih premislekov namenjenih zgolj preoblačenju starih vprašanj in rešitev v novo, bolj modno filozofsko preobleko. Morda so bili včasih tudi sredstvo za to, da so se zgodovinske vede laže vpele v širši razvoj sodobne humanistike. Simptomatično je pojavljanje oznak kot so »novi pozitivizem«, »novi historizem« ipd. Kroženje metodologije zgodovinopisnega raziskovanja okrog enakih problemov pa nas na drugi strani opozarja, da se jim – če bo hotela opravičiti svoj naslov – ne bo mogla izogniti niti morebitna nova *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*.

Prvo – vsekakor ključno – vprašanje zadeva sam predmet zgodovinopisnega opazovanja. Preteklost, ki jo večina definicij opredeljuje kot predmet zgodovinskega raziskovanja, je izredno težko definirati in jo ločiti od t. i. sedanjosti. V dosedanjih filozofskih razmišljanjih so po pravilu prezrta že skoraj stoletje stara in eksperimentalno potrjena spoznanja sodobne fizike o naravi časa in prostora. Zlasti prvi se je izkazal za zelo relativno dimenzijo, katere lastnosti se izmikajo človekovim predstavam in jo je mogoče ustrezno predstaviti le z matematičnim metajezikom. Danes vemo, da ima čas svoj začetek v razpadu singularnosti iz katere se je z »velikim pokom« razširilo vesolje in da na različnih točkah materialnega vesolja teče različno hitro. Že odprava absolutnega časa bi morala pomembno spremeniti naš pogled na pojme preteklost, sedanjost in prihodnost.

Na drugi strani je posebna teorija relativnosti Alberta Einsteina opozorila na problem trajanja posredovanja informacij. Celo svetloba, ki dosega najvišjo »omejitev hitrosti« v sodobnem modelu vesolja, potrebuje nekaj časa, da opravi pot od vira do opazovalca. Zato moramo podvomiti o naši zmožnosti, da se zavedamo sedanjosti. Ta je morda lahko omejena na naše trenutno samozavedanje. Trenutna predstava o real-

nosti – kakorkoli se že oblikuje – nujno temelji na informacijah o preteklem stanju te realnosti, saj je bil za posredovanje in obdelavo informacije potreben določen čas. Ta, skladno z njim pa tudi starost informacije, še narašča z oddaljenostjo vira. Pri opazovanju bližnjih predmetov se zdi zamik morda zanemarljiv, se pa dramatično pokaže pri opazovanju zelo oddaljenih objektov v vesolju. (Nekoliko manj spektakularno pa tudi na kakšnem koncertu na prostem, kjer z zvočniki posredovani zvok za kakšno dobo ali dve zaostaja za gibi dirigenta.) Če poenostavimo: nikoli ne moremo vedeti, kakšen JE svet okoli nas, vedno lahko vemo le kakšen JE BIL. Vsako opazovanje sveta je torej na nek način zgodovinopisje.

Iz zgornjega sklepa neposredno sledi, da zgodovinopiščevo delo močno predoloča tudi drugo temeljno vprašanje: *kaj vem?* Epistemologija se že dobri dve tisočletji ukvarja s tem – morda temeljnim – filozofskim vprašanjem. Oblikovala je vrsto pristopov, katerih skupna značilnost je, da poskušajo vedno znova pretehtati razmerje med vlogama izkustva in razuma. V nenehni tekmi obeh prvin spoznavanja se zdi rezultat trenutno neodločen, za naš namen pa (še vedno) morda najbolj uporabna sinteza, ki priznava ključno vlogo obema izviroma vedenja. Čeprav izkušnje ključno predoločajo naše *a posteriori* spoznanje, bi to ne bilo mogoče brez *a priori*nega.

Omenjena epistemološka vprašanja so pomembna zlasti za razumevanje procesa oblikovanja védenja o realnosti, ki je prostorsko ali časovno toliko oddaljena od nas, da presega naše zmožnosti neposrednega izkustva. Če presodimo povsem odkrito, sloni pretežni del našega védenja na izkustvu, ki smo ga pridobili posredno, bodisi s posredovanjem sistemov za zapis podob in zvokov, predvsem pa s pomočjo jezikovno strukturiranega, govorjenega ali zapisanega posredovanja informacij. Današnji večerni televizijski dnevnik ali jutrišnji časnik sta tako le zgodovinska vira o dogajanju današnjega dne, ki nam posredujeta tujo, že selekcionirano in konceptualizirano izkustvo o dogodkih, ki so od nas prostorsko in časovno oddaljeni.

Dotakniti se moramo še drugega ključnega problema zgodovinopisja in sicer vprašanja kavzalnosti realnega sveta. Če se za trenutek še pomudimo v fizikalni realnosti nam sodobna fizika ne pušča veliko odprtih vprašanj. Ustroj vesolja, kakršno ta trenutek obstaja, je posledica delovanja štirih osnovnih sil (težnosti, močne in šibke jedrske sile ter elektromagnetne sile). Tako postavljeni model kaže sicer določene pomanjkljivosti na ravni zelo majhnih (subatomarnih) delcev materije, vendar je, vsaj kar zadeva fiziko, vesolje še vedno brez dvoma urejeno kavzalno.

Zgodovinopisec zbira svoje informacije o preteklem dogajanju iz zgodovinskih virov, ki so posledica nekega dogodka. S tem a priori pristaja na koncept »vzrok-posledica«, brez katerega bi težko utemeljili uporabo kateregakoli zgodovinskega vira. Srednjeveška listina je pač vedno posledica dogodka, pa naj bo to nek pravni posel ali poskus ponarejanja. Preteklost se zdi torej sestavljena iz mreže, spletene iz zelo velikega, a končnega števila vzročno-posledično povezanih dogodkov. Ugovore zgodovinopi-

scev, ki opozarjajo na vlogo naključja ali osebne kreativnosti, je mogoče z lahkoto premostiti z opazovanjem predoločeni na ravni celotnega sistema. Tudi tisto, kar imenujemo naključje, je nujno predoločeno z določenim naborom vzrokov. Človekova duševnost – torej vir zgoraj omenjenega *a priori* spoznanja – pri tem ni izjema. Opazovana na ravni celotnega sistema, torej realnega sveta, se prav tako ne more izviti iz predoločeni z genetsko osnovo in osebno preteklostjo.

Na videz se zdi, da je bilo pozitivistično zgodovinopisje na pravi poti. Za popolno poznavanje preteklosti je treba zgolj nakopičiti vse podatke, razčleniti njihovo medsebojno vzročno povezanost in odkriti zakonitosti, ki narekujejo razvoj človeštva. Zgodovinopiscu se obeta lepa prihodnost. Po končanem delu pri obvladovanju preteklosti bi lahko postal nekakšen izjemno koristni družbeni vremenar, ki bi zbiral podatke o nastajajoči preteklosti ter morda celo izdeloval kratko-, srednje- in dolgoročne napovedi o tem, kaj se bo zgodilo v prihodnosti. Če je še ob koncu 19. st. kazalo, da se zgodovinopisje počasi bliža zarisnemu cilju, se je tak pristop v nekaj desetletjih izkazal kot neizvedljiv. Pozitivistična vnema je širila zanimanje zgodovinarjev na nova in nova področja raziskovanja. Ob politični zgodovini so se lotili še gospodarske, pravne, kulturne, religiozne, zgodovine idej, mentalitet itd. Vedno širše obzorje je hitro pokazalo obe temeljni pomanjkljivosti pozitivističnega modela: neizvedljivost rekonstrukcije preteklosti zaradi nepopolnih virov in na drugi strani, neobvladljiv obseg potrebnih podatkov.

Alternativa pozitivističnemu modelu je izšla iz temeljne predpostavke zgodovinopisnega raziskovanja, ki želi biti več kot le kronološko beleženje zgodovinskih dogodkov. Vprašanje *zakaj?* je tako močno zaposlovalo mnoge zgodovinopisce, da niso želeli čakati oddaljene veličastne prihodnosti, ko bodo znana vsa »dejstva«. Mnogi kritiki pozitivističnega zgodovinopisja konca 19. in začetka 20. stoletja so tarnali nad zgodovinskimi knjigami, ki so polne dejstev, a brez idej in smotra. Zato so v znanih dejstvih začeli odkrivati parcialne, a po njihovem mnenju odločujoče procese, ki so narekovali (ali celo še vedno narekujejo) dogajanje. Ponavljajoči se vzorec vzpona, vrha in propada civilizacij, ideja napredka človeške vrste, izražanje nacionalnega duha, predločenost zgodovine z napetostjo med produkcijskimi odnosi in družbeno nadstavbo, proces specializacije človekove dejavnosti ipd., so bile takšne, včasih – ponekod celo do nedavnega – edino zveličavne razlage človeške preteklosti.

Med zagovorniki, ki se nagibajo k eni ali drugi rešitvi, se je v 20. stoletju vnela diskusija o objektivnosti oz. subjektivnosti zgodovinopisja, ki na moč spominja na diskusije med filozofskimi racionalisti in empiristi. Verjetno bi se danes eni in drugi strinjali, da ni absolutno objektivnega zgodovinopisja. Zgodovinski viri, iz katerih črpamo vede nje o zgodovinskem dogajanju, so po svoji naravi subjektivni. Kot je duhovito ugotovil Edward H. Carr, največkrat »ne pripovedujejo o tem, kar se je zgodilo, temveč o tem, kar je [ustvarjalec] mislil, da se je zgodilo, kar je želel, da bi drugi mislili, da se je zgo-

dilo, ali celo, kar je sam želel misliti, da se je zgodilo«. Njihova interpretacija je prepuščena zgodovinoписcu. On je tudi tisti, ki iz kopice znanih informacij o dogajanju v preteklosti izbira »pomembne« dogodke, pri čemer je njegovo vrednotenje nujno – bolj ali manj – odvisno od njegovega osebnega stališča in namena, s katerim piše zgodovino. Na drugi strani pa se niti zagovorniki netehnicističnega, poljudnega, poudarjeno linearnega, oz. skoraj literarnega zgodovinoписja ne morejo strinjati s tezo, da je zgodovinoписje pač subjektivno zaznamovana dejavnost, v kateri se ni treba ozirati na resničnost in argumentirano celovitost upoštevanih dejstev.

Zdi se, da bo ostalo zgodovinoписje tudi v prihodnje ujeto v epistemološko razpetost med zbiranjem podatkov o preteklosti in izgrajevanjem konceptov za njihovo urejanje. Morda velja tudi za zgodovinoписno vedenje prisposoda, ki sta jo za celotno človekovo vedenje postavila ameriška filozofa Willard Van Orman Quine in Richard Rorty. Je kot mreža, na kateri je potrebno od časa do časa popraviti izrabljene niti, ki pa jih še vedno lahko navežemo na sorazmerno čvrste dele.

Kakšne rešitve lahko torej razmišljanja 20. stoletja o epistemoloških vprašanjih zgodovinoписja prispevajo k reševanju osnovnih zadreg našega načrta *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem*? Pri njenem koncipiranju se poleg splošnih vprašanj srečujemo z dvema temeljnima zadregama, ki jih – paradoksalno – povzročata prav oba pojma, s katerima želimo definirati predmet svojega zgodovinoписnega opazovanja. V kompleksno mrežo preteklih dogodkov – tu ni pomembno, ali jo pojmuje kot preteklost v celoti ali kot tiste dogodke, ki jih danes še lahko z določeno mero zanesljivosti in strokovnega konsenza poznamo – namreč zarežeta dva surova reza.

Prvi je tisti, ki poskuša izluščiti preteklo dogajanje povezano z »glasbeno umetnostjo«. Tudi če v pojem zajamemo najširši sklop ustvarjanja, posredovanja in recepcije umetniške glasbe, se z njegovo uporabo zgodovinske dogodke *a priori* selekcionira na podlagi v izhodišču nezgodovinskega merila. Glasbeno umetnost lahko namreč od neumetniške glasbe ločimo le s pomočjo danes veljavnega, sorazmerno jasno začrtanega kanona zvrsti, oblik in glasbenih del, ki je sam plod zgodovinskega procesa in velja danes predvsem zaradi »družbenega« konsenza muzikološke stroke.

Na drugi strani pojem »slovensko« – v mislih imamo teritorij, na katerem prevladuje slovenski jezik kot materni jezik – vnaša drugo, zopet povsem nezgodovinsko zamejitev. Kaj storiti z glasbeno tradicijo iz obdobj, ko se na tem ozemlju še ni govoril slovenski jezik in ki je v skromnem, a dokazanem obsegu živela naprej? Kaj s tradicijo sosednjih ozemelj, na katerih se je v določeni preteklosti pretežno govorilo slovensko, pa se danes ne več? Kako obravnavati dejstvo, da je bilo slovensko etnično ozemlje vse do 19. st. izrazit primer diglosije, socialno zaznamovane rabe večjezičnosti, v kateri je bila slovenskemu jeziku določena povsem določena omejena družbena vloga in v kateri izbira preferenčnega sredstva za medsebojno komunikacijo ni nujno določala nacionalne, ampak predvsem socialno pripadnost? Kako obiti dejstvo, da slovensko ljudstvo

zaradi stoletne razdeljenosti na različne politične entitete ni moglo mehko preiti iz sistema identitete na podlagi podložniške pripadnosti v sodobno nacionalno identiteto, kot se je to zgodilo v centraliziranih absolutnih monarhijah zahodne Evrope in – nena zadnje z uzurpacijo skupne tradicije »bivšega našega« srednjeveškega imperija – tudi v Nemčiji? Kako obravnavati slovensko ozemlje kot celoto, če je bilo več stoletij le stičišče več kulturnih regij, mejno območje vpliva velikih kulturnih metropol v soseščini? Kako na podlagi zgoraj omenjenih estetskih meril vzporejati z evropskimi kulturne dosežke ozemlja, ki smo ga prav z našo razmejitvijo prikrajšali za zgornji del kulturne stratigrafije?

Ko svoje zgodovinsko obzorje omejimo na tisto, kar danes prištevamo h glasbeni umetnosti in le na ozemlje, kjer se danes govori slovensko, močno ogrozimo verodostojnost svojih zgodovinopisnih rezultatov. Če je, kot smo ugotovili zgoraj, osnovna naloga zgodovinarja, da se vprašuje, *zakaj?*, potem mora namreč nujno delovati v odprtem polju možnih vzrokov in iskati vse z zastopanostjo zgodovinskih virov omogočene poti za pridobivanje informacij, ki mu bodo omogočile, pojasniti prispevek različnih vzrokov za rezultanto, ki jo predstavlja neko zgodovinsko dejstvo. Vsak od dogodkov, ki jih bo opazovala *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, je ključno preddoločen od dogodkov, ki so se zgodili zunaj slovenskega ozemlja, na drugi strani pa je bil vpet v glasbeno življenje, ki ga je sestavljala tudi tista glasba, ki je ne prištevamo med glasbeno umetnost. Naša zgodovina, če naj zasluži svoje ime, mora zato zasledovati vse tiste niti vzročne preddoločenosti, ki se bodo zgodovinarju zdele argumentirano umestne za odgovor na njegov večni *zakaj?* Zasnovana bo morala biti kot množica vsebinskih vozlišč, katerih skupna lastnost bo povezava s sodobnim slovenskim nacionalnim ozemljem in iz katerih bo zgodovinar lahko sledil vzročno posledičnim nitim. Razdaljo, do katere jim bo sledil, bodo lahko določale le potrebe po argumentaciji, ne pa neke arbitrarno načrtane nezgodovinske ločnice.

Pri opazovanju preteklosti se moramo namreč vedno zavedati, da zgodovinopisec mreže preteklih dogodkov ne more opazovati v njeni celovitosti, ampak mora svoj pogled nujno osredičiti v niz vsebinskih vozlišč. Izbrati jih mora na podlagi meril, ki mu jih narekuje predvsem smoter njegovega zgodovinopisnega opazovanja. Ta ni sam sebi namen, temveč nujno izhaja iz bližnje, pravkar porojene preteklosti, ki jo poenostavljeno imenujemo sedanost. Hierarhijo pomembnosti zgodovinskih dejstev avtorja morebitne *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* bosta zato nujno narekovala sodobni estetski kanon in trenutno samozavedanje slovenske nacije. Obeh verjetno ne bo več uporabljal kot univerzalni ključ za razumevanje dogajanja v preteklosti. Uporabil ju bo predvsem kot merilo selekcije tistega, kar nas – s subjektivne perspektive lastne identitete in vrednotenja umetnosti – predvsem zanima v preteklosti. Tako pogled v preteklost ne bo obisk daljne tuje dežele, kot so svarili nekateri zgodovinarji 20. stoletja, ampak obisk pri naših prednikih, s katerimi nas povezuje vez biološke in kul-

turne vzročno-posledične povezanosti. Naša preteklost nas zanima, ker iz nje organsko, brez praga raste naša navidezna sedanjost in potencialna bodočnost. Naše delo mora imeti zato trojni smoter, ki ga je v svojem spisu *O koristi in škodi zgodovine* načrtoval Friedrich Nietzsche. Biti mora monumentalna, da bo sodobnik iz nje razbral, »da je veliko, ki je bilo nekoč tu, vsekakor enkrat bilo možno in da bo zato gotovo enkrat spet mogoče«. Biti mora antikvarna, da se ne sprevržemo v ljudstvo »ki ni več zvesto lastni davnini, pač pa jo je žrtvovalo za neumorno kozmopolitsko izbiranje in iskanje novega in novega«. In ne nazadnje, biti mora kritična, da – če je potrebno – »preteklost zlomi in razpusti«, da bi lahko – v našem primeru umetnost – živela naprej.

Prolegomena to History of Art Music in Slovenian Lands

Summary

Fifty-four years have passed since Dragotin Cvetko started to publish his *History of Music on the Slovenian Territory*. The number of scientific publications about creating, performing and the reception of music in Slovenian lands increased considerably during this time. But although we now possess such an augmented array of information, the absence of historical synthesis comparable to the great feat of Dragotin Cvetko is more and more clearly felt.

In his article the author attempts to outline some of the basic premises for a publication, which would fill that gap. His point of departure is a supposition, that the new work would have the same title as its predecessor. Even at first glance it is clear that all three concepts (history, art music, Slovenian lands) have lost some of their obviousness in the last half century. Perhaps the most tempestuous was the development of the term history. The old controversies about the predetermination of the historiographical results from a historian's point of view only grew bigger. They established two opposed conceptions: 1. a (neo)positivist history, constituted by verifiable historical facts, inter-related in a thick web of causal relationships and 2. approaches to history, which renounce any illusion of objectivity. The latter define our historical knowledge as a result of conscious, deliberate and purposive investigation of historical sources.

Similar ambiguity can be sensed in regard of the term art music. If few decades ago the canon of art music was clearly defined, many questions are raised today about the universal validity of aesthetic criteria that it is based on. This thoroughly changes basic principles on which the history of art music is based.

The concept of 'Slovenian Lands' or 'Slovenian territory' does not have much stronger foundations. It was broadly used until 1991 meaning Slovenian ethnic territory, which did not at that time correspond to any commonly known geographical name or political entity. The decision to narrow down the range of historical investigation to the area inhabited by speakers of the Slovenian language, has profound implications for the choice of methodology. Firstly it makes it impossible to use the (neo)positivist approach, as it arbitrarily slices through the web of causal inter-relationships between historical facts located in and outside the investigated geographical area. Secondly it biases the result through conscious and deliberate choice of a non-musical criterion in order to achieve its purpose: the construction of modern Slovenian national musical culture's history. However, the gain is only fictitious. Although the chosen methodology enables the construction of Slovenian musical history, its relativity at the same time deprives the result of its legitimacy. It seems that the continuous and in regard of meth-

odology valid narrative of *History of Music on the Slovenian Territory* is not possible any more. The only remaining option is a publication, devised as a series of case studies. Their only necessary point of contact would be the connection with the geographical region inhabited by speakers of Slovenian language.

JURIJ SNOJ

Časovna os in prostorske mreže v zgodovini glasbe na Slovenskem

Na simpoziju, prirejenem v spomin na avtorja prve zgodovine glasbe na Slovenskem, akademika profesorja Dragotina Cvetka, se je pogosto zastavljalo vprašanje, kako pisati glasbeno zgodovino. Razmišljanja ob tem vprašanju so bila največkrat splošna, in mestoma je bilo v simpozijjskih referatih slutiti misel, da je bilo pisanje glasbene zgodovine pred petdesetimi leti, ko je izšla zgodovina našega slavljenca, nekaj povsem drugega kot danes. Res se nam danes dozdeva, da je bila pred pol stoletja možnost, kaj in kakšna naj bo glasbena zgodovina, ena sama, čeprav za takšno domnevo nimamo jamstva, in da je zdaj bistveno drugače: ne samo zaradi količine védenja, ki je nasploh večje in mnogo bolj dostopno, kot je bilo pred petimi desetletji, pač pa tudi zato, ker se ob možnosti najrazličnejših povezovanj in interpretacij preteklost ne kaže v eni sami podobi. To bi lahko pomenilo, da poti do ene same zgodovinopisne resnice ni. Še zlasti je pisanje zgodovine v današnjem času otežkočeno zato, ker jemljejo nekateri filozofsko obarvani premisleki o mejah zgodovinskega spoznavanja spontani zgodovinski vedoželjnosti vsako veljavnost, s čimer jo že vnaprej diskreditirajo.

Prispevek ne načenna splošnih problemov glasbenega zgodovinopisja; nasprotno, namenjen je vzpostavljanju, iskanju in preizkušanju možnosti, kako bi bil pol stoletja po zgodovini Dragotina Cvetka lahko zasnovan pregled zgodovine glasbe na Slovenskem. Pri tem želi biti prispevek stvaren, zato si za izhodišče jemlje določeno glasbenozgodovinsko obdobje. To glasbenozgodovinsko obdobje je druga polovica 16. stoletja. Glasbena zgodovina slovenskega 16. stoletja je dobro poznana; raziskovalno so se ji posvečali raziskovalci vsaj štirih generacij slovenskih glasbenih zgodovinarjev, od Josipa Čerina preko Andreja Rijavca do Alenke Bagarič. Vnaprej je potrebno poudariti, da na ravni stvarnih glasbenozgodovinskih ugotovitev pričujoče besedilo ne prinaša

ničesar novega. V ponazorilih ponavlja znana dejstva, ki jih je profesor Andrej Rijavec vedel že leta 1965, in ki so slovenskim glasbenim zgodovinarjem bolj ali manj dobro znana (gl. izbor temeljnih razprav na koncu besedila). Težišče prispevka je v prikazu načina, kako je mogoče glasbeno pojavnost slovenskega 16. stoletja, kolikor je znana, razporediti in razumevati; izluščiti želi splošno sodbo o tej glasbeni pojavnosti in na osnovi te utemeljiti osnovni vzorec gledanja, po katerem je ob ustreznih prilagoditvah možno obravnavati glasbeno pojavnost preteklih obdobij slovenske zgodovine.

Tradicionalni zgodovinski pregledi evropske glasbe, zlasti starejši, zasledujejo in opisujejo predvsem tisto, kar je bilo v vsakem obdobju novo, na konici razvoja. Temu posvečajo največ pozornosti in temu pripisujejo tudi največji zgodovinski pomen. Takemu gledanju so pogosto sledile tudi nacionalne ali regionalne glasbene zgodovine, zlasti s tem, da so merile, koliko je regionalni ali nacionalni razvoj zaostajal za splošnim, pri čemer so skušale zaostanke ustrezno obrazložiti. Z zasledovanjem novega je bila zgodovina glasbe, bodisi splošna bodisi regionalna, osredotočena na eno samo zgodovinsko os, s katero je premerjala vso glasbeno pojavnost. Tovrstna zgodovina je nujno spregledovala, ali vsaj zanemarjala vso tisto glasbo, ki ni bila usmerjena v raziskovalno širjenje glasbenega mišljenja, čeprav je v danem zgodovinskem okolju realno obstajala. Nedvomno je mogoče smer gledanja obrniti in brez vnaprejšnjih ocen upoštevati vso glasbo, ki je realno napolnjevala določeni zgodovinski prostor. Tak pristop se sicer odpoveduje merilom, ki omogočajo presojo zgodovinskega pomena in vrednosti glasbenih pojavov; zato pa razkriva nič manj zanimiv glasbeni izraz vsakdanjega življenja, kakršno je obstajalo v preteklih obdobjih.

Izhajajoč iz tega razmisleka, si zastavljamo troje osnovnih vprašanj:

1. Katere zvrsti glasbe so v drugi polovici 16. stoletja na Slovenskem realno obstajale in kdo so bili njihovi nosilci?
2. Katerim širšim evropskim oz. svetovnim tokovom so na Slovenskem obstoječe glasbene zvrsti pripadale?
3. Kaj so na Slovenskem obstoječe zvrsti glasbe v družbi bile, kako in kot kaj so v družbi obstajale?

Iz odgovorov na ta vprašanja je v zaključnem delu referata izpeljan širši pogled na glasbeno stvarnost slovenskega 16. stoletja in iz tega osnovni vzorec pristopa k slovenski glasbeni preteklosti.

Pojdimo zdaj k prvemu vprašanju: Katere zvrsti glasbe so v 16. stoletju na Slovenskem realno obstajale, in kdo so bili njihovi nosilci. Izhajajoč iz že obstoječega védenja o glasbi slovenskega 16. stoletja se to vprašanje glasi: Kako je mogoče razvrstiti vse tisto, za kar vemo, da je v 16. stoletju dejansko obstajalo? Glasbeno pojavnost obravnavanega obdobja in okolja je možno zajeti v petero oblik; z drugimi besedami: v obravnavanem obdobju je obstajalo petero bolj ali manj jasno razmejenih glasbenih zvrsti. Prva med njimi je bila gregorijanski koral, s točnejšim izrazom latinsko litur-

gično enoglasje. To je bilo vezano na latinsko rimsko liturgijo in je obstajalo tam, kjer so bile kleriške skupnosti: samostani, kapitlji, večje župnijske cerkve. Nosilci liturgičnega enoglasja so bile torej kleriške skupnosti. Druga od glasbenih zvrsti slovenskega 16. stoletja je bila tisto, na kar se, govoreč o tem času, najprej pomisli: protestantska pesem v slovenskem jeziku, katere priča so tiskane pesmarice. Nosilci te glasbe so bile protestantske skupnosti, ki so bile združene v slovensko reformirano cerkev. Tretja v 16. stoletju na Slovenskem obstoječa glasbena zvrst je bila umetna, komponirana polifonija, tj. vokalna in instrumentalna glasba sočasnih ali nekoliko starejših skladateljev, polifonikov 16. stoletja. O obstoju te glasbe je mogoče razpravljati le posredno: preko skorajda nerazločnih omemb bodisi petja ali samih muzikalij. Tudi nosilcev te glasbe ni mogoče poimenovati z lastnimi imeni. Nedvomno so bili to izobraženski krogi, zlasti krogi okoli ljubljanske stanovske šole. Najzanesljiveje je komponirana polifonija obstajala pri bogoslužju, tako protestantskem kot katoliškem, v Ljubljani in morda še kje. Takó si je kot nosilce komponirane polifonije treba predstavljati predvsem same udeležence bogoslužja, zlasti tiste, ki so ga glasbeno sooblikovali.

Kot četrta v 16. stoletju obstoječa glasbena zvrst se potrjuje razvedrilna družabna glasba, v prvi vrsti italijanska. S tem ni mišljena napredna madrigalna umetnost, ki je v poznem 16. stoletju odkrivala nove zvočne svetove; bolj kot to so mišljeni t. i. lažji žanri, zlasti neapeljska villanella in njene sorodnice: skladbe s konvencionalno amoroznimi in amorožno-komičnimi besedili ter zelo preprosto, celo robato glasbeno obleko. Prav tako lahko sem uvrščamo tudi kompozicijsko nepretenciozno glasbo za lutnjo, lutenjske plese in variacije. Nosilci te glasbe so mogli biti le intelektualci, ki so sami študirali v tujini, zlasti v Italiji, ki so znali italijansko in ki so kot svoj način življenja privzemali italijansko kulturo.

Vse štiri doslej omenjene glasbene zvrsti so se širile kot pisna glasbena kultura, tj. preko glasbenih zapisov ali ob glasbenih zapisih. A kot povsod je na Slovenskem obstajala tudi ustnoizročilna glasba, ki je živela le s samim petjem ali igranjem, se pravi le v obliki glasbenih dogodkov samih. Sem sodi petje v slovenskem jeziku, vključno s tistim pri katoliškem bogoslužju, v cerkvi; petje v nemškem jeziku; instrumentalna glasba, zlasti glasba za ples, bodisi v ruralnem ali urbanem okolju, kamor sodi tisto, kar se je igralo v ljubljanskih gostilnah. Morda bi smeli sem šteti tudi mestne glasbenike, saj je bilo njihovo igranje najbrž le pomnjena glasba, ki se je prenašala od glasbenikov mojstrov na glasbenike vajence. Nosilci vseh teh podzvrsti so bile različno definirane družbene skupine, na primer slovensko prebivalstvo na podeželju, plasti nemško govorečega meščanstva ipd. O obstoju ustnoizročilne glasbe pričajo redke omembe, iz katerih ni mogoče razbrati veliko. Natančnejši pregled, kaj vse je bilo v 16. stoletju ustnoizročilno, je nujno deduktivni: bolj kot na zgodovinske vire se mora opirati na splošno védenje o glasbeni pojavnosti.

Pregledali smo, kaj je v drugi polovici 16. stoletja na Slovenskem realno obstajalo.

Ob tem je treba opozoriti: Vsakdanja zgodovinska stvarnost ne pozna ostrih in nepremostljivih meja. Tako si je treba predstavljati obstoj glasbenih pojavov, ki jih je mogoče uvrstiti v eno ali drugo od predstavljenih zvrsti. Zlasti zabrisana se kaže meja med komponirano polifonijo in italijansko razvedrilno glasbo, prav tako pa tudi meja med slednjo, razvedrilno glasbo, in katerim od ustnoizročilnih tokov. Petero glasbenim zvrstem bi bilo poleg tega morda treba dodati še katero oz. v kateri od njih prepoznati dve ali celo več enakovrednih zvrsti. Vendar pa je kljub tem pomislekom v petero predstavljenih zvrsteh zajeto vse, kar je po dosedanjem vedenju obstajalo. Kljub zabrisanosti nekaterih meja je gotovo, da je morala biti ljubljanska gostilniška glasba nekaj bistveno drugega kot salonsko naslajanje ob lutenjskih plesih, in to zopet nekaj bistveno drugega kot interpretiranje polifonih kompozicij na koru špitalske cerkve v Ljubljani.

V drugem delu usmerimo pozornost k dejstvu, da pripada petero prikazanih glasbenih zvrsti širšim evropskim glasbenim in kulturnim tokovom, in da je bilo tisto, kar je obstajalo na Slovenskem, v primeru vsake od petero zvrsti le majhen del nečesa mnogo širšega. Latinska liturgična monodija slovenskih cerkva je bila tako le delec zelo širokega glasbenega izročila, ki je bilo poznano po vsej latinsko govoreči Evropi, in ki ga je treba imeti za ozadje in izhodišče vse evropske glasbe. Znotraj tega širokega polja je mogoče razlagati in razumeti tudi posebnosti slovenskega prostora, na katerem je imela liturgična monodija v 16. stoletju že vsaj štiristoletno zgodovino.

Tudi slovenske protestantske pesmi so le droben delec v pesemskem izročilu evropskih reformiranih cerkva 16. stoletja. Kot je znano, so slovenski reformatorji jemali glasbo iz nemških pesmaric. A glasba teh pesmaric po svojem izvoru ni bila samo nemška, in še zlasti ni bila nemška po svojem prvobitnem hotenju, saj se nemški reformatorji niso spraševali o nacionalni pripadnosti melodij. Podobno so bila tudi besedila nemških reformiranih pesmaric nemška le posledično: zato, ker so se v vseh reformiranih cerkvah uveljavljali govornjeni jeziki, ne pa zato, ker bi avtorji pesmaric hoteli, da so prav nemška. Trditev, da so slovenski reformatorji prevzemali nemške melodije, je na faktografskem površju sicer pravilna, a če upoštevamo smisel reformacije, moremo pravilneje reči, da so se slovenski reformatorji vključili v širok glasbeni tok enoglasne, kongregacijskemu petju namenjene glasbe evropske reformacije.

Podobno lahko ugotavljamo za ostale glasbene zvrsti. Polifonija, se pravi komponirana glasba 16. stoletja, tisto, kar zgodovina glasbe vidi kot najznačilnejše in v 16. stoletju tudi najnaprednejše, je očitno pljusknila tudi na Slovensko. Razvedrilna družabna glasba, ki se je glasila v meščanskih in aristokratskih salonih na Slovenskem, se umešča v širok tok kompozicijsko nezahtevne modne glasbe, zlasti italijanske, ki ni bila poznana le v Italiji, pač pa tudi zunaj nje. Slednjič bi bilo nekaj podobnega mogoče predpostavljati tudi za glasbo v ustnem izročilu: zvrsti te glasbe, ki so obstajale na Slovenskem, so se najbrž uvrščale v širši sklop srednjeevropskih ustnoizročilnih tokov, ki so imeli

sodobnemu vedenju malo poznane poti. Predstavljati si je mogoče, da je glasba ustno-izročilnih tokov 16. stoletja zlahka premagovala jezikovne in druge družbene prepreke.

Ob tem, da sodijo prikazane zvrsti glasbe v različne evropske tokove, ne moremo prezreti očitnega dejstva, da so kot realna glasba obstajale na različne načine. Posvetimo se torej v tretjem delu referata vprašanju načina njihovega obstoja. Pri tem imamo lahko za vzor Adornovo razpravo o tipih poslušalcev, le da bolj ali manj pasivne poslušalce zamenjamo z aktivnimi nosilci, tj. pevci, instrumentalisti oz. udeleženci glasbenih dogodkov. Kot je bilo omenjeno, je liturgično enoglasje obstajalo le tam, kjer so bile kleriške skupnosti: samostani, kapitlji. Liturgija, ki so jo kleriške skupnosti opravljale, je vključevala petje letnega ciklusa koralnih spevov; a to petje kot glasba vsaj prvenstveno ni bilo namenjeno poslušanju. Liturgija, s tem pa tudi koralno petje, je bila v 16. stoletju družbeni institut, ki naj bi obstajal neodvisno od trenutnih prilik in neodvisno od prisotnosti ali odsotnosti morebitnih drugih, nepojočih udeležencev. Pelo se torej ni zato, da bi drugi poslušali; bolj kot to je bilo koralno petje institucionalizirana glasbena meditacija samih pojočih. Tako pa je bilo liturgično enoglasje kot glasba omejeno na ozek in razmeroma zaprt krog kleriških skupnosti.

Povsem drugače je obstajala pesem slovenske reformirane cerkve. Reformatorji so si omislili pesmarice z glasbenim zapisom, ki so bile naprodaj, in tako široko dostopne. Njihova besedila in napeve je bilo torej mogoče brati; kdor ni znal brati, bodisi črk bodisi menzuralne notacije, se je pesmi lahko naučil tako, da mu jo je prebral in zapel kdo, ki je bil pismen. Pesmi protestantskih pesmaric so bile namenjene tako vsem slovensko govorečim ljudem. Peli naj bi jih pri reformiranem bogoslužju, ki je bilo precej različno od katoliškega, a kot je razvidno iz znanega mesta v Trubarjevi pesmarici iz leta 1567, naj bi slovensko govoreči peli pesmi, objavljene v pesmaricah, tudi drugje, kjer koli: pri delu na polju, doma. To pomeni, da so bile – čisto drugače kot koral – mišljene kot življenjska popotnica, ki naj bi jo sleherni človek hranil pri sebi, tj. pomnil, in nosil s sabo kot življenjsko oporo. Ta namen, ob katerem je bilo samo kompozicijsko mišljenje v močno podrejenem položaju, se na neki način ujema z dejstvom, da glasba slovenskih reformatorjev ni vzbudila glasbene tvornosti in da je s propadom slovenske reformirane cerkve zamrla.

Spet drugače je obstajala komponirana polifonija, napredna glasba 16. stoletja. Različno od koralnih spevov in pesmi protestantskih pesmaric so dela polifonikov kompozicije, tj. glasbene tvorbe, pri katerih je v ospredju glasbeno mišljenje, in posledično glasbena oblikovanost. Obstoj tovrstne glasbe predpostavlja izobražene glasbenike: take, ki glasbo berejo, razumevajo, izvajajo in tudi interpretirajo. A ne samo to. Koralno petje lahko obstoji brez poslušalcev, komponirana glasba 16. stol. pa v svoji družbeni pojavnosti ni bila namenjena sama sebi, pač pa je implicirala obstoj skupine, ki jo je dojemala in sprejemala. Če govorimo torej o obstoju polifonije na Slovenskem, lahko – presegajoč faktografska dejstva – predpostavimo krog ljudi, ki so polifono

glasbo dojemali kot glasbo in bili njeni nosilci v pravem pomenu besede. Morda v sklepanju lahko naredimo še korak dlje. Obstoj takega kroga ljudi je mogel spodbujati lastno razvijanje kompozicijske misli, se pravi komponiranje. Res sta bila vsaj dva od učiteljev na stanovski šoli v Ljubljani tudi skladatelja, in tu prisotni profesor Jože Sivec se bo morda strinjal, da je eden od teh, Wolfgang Striccius, svoja zgodnja dela še ne dvajsetleten snoval prav tu, v Ljubljani.

Vse kaže, da je treba način obstoja polifonije ločiti od recipiranja italijanske družabne glasbe, čeprav je res, da stroge meje med enim in drugim ni, in da so bili nosilci ene in druge glasbene prakse morda celo isti posamezniki. Za razliko od polifonije, ki je bila preko bogoslužja javno dostopna, je bila družabna italijanska glasba 16. stol. omejena na zasebnost in privatni banket. Villanella in sorodni žanri so bili sicer komponirana glasba, a kompozicijsko iskateljstvo je bilo pri teh zvrsteh podrejeno kreiranju dopadljivih glasbenih oblek za pikantno dražljiva besedila. Ta glasba je imela v svojem okolju, v Italiji, nujno drugačno mesto in položaj kot zunaj Italije. Predstavljati si je mogoče, da zunaj Italije ni imela tistega zaledja, ki bi spodbujalo njeno tvornost, in tako je bila v neitalijanskih okoljih zelo pogosto le recipirana. Domnevno je tudi na Slovenskem obstajala le kot recipirana glasba. A upoštevajoč mesto, ki ga je imela italijanska glasba zunaj Italije, je treba recipiranje modne italijanske glasbe na Slovenskem gledati nekoliko širše: zdi se, da je bilo podrejeno privzemanju določenega načina življenja, s čimer sta se utrjevali določena življenjska drža in z njo povezana stanovska zavest. Po tem načinu svojega obstoja je bila modna razvedrilna glasba 16. stol. nekaj povsem drugega kot koralno enoglasje ali protestantska pesem, pa tudi nekaj drugega kot umetna polifonija.

Slednjic bi bilo treba spregovoriti še o načinu obstoja ustnoizročilnih tokov, vendar je stvarnega zgodovinskega védenja o ustnoizročilnem v 16. stoletju zelo malo. Razprava o tem bi bila v veliki meri prepuščena bodisi splošnosti bodisi raziskovalni fantaziji.

Če strnemo vse prikazano v en sam pogled, se pokaže raznolika glasbena podoba. V istem zgodovinskem času in prostoru, v katerem so ljubljanski kanoniki opravljali péto koralno bogoslužje po oglejskem obredu, so protestanti peli pesmi slovenske reformirane cerkve; na koru špitalske cerkve se je interpretirala polifonija; mlado izobraženstvo se je zabavalo ob italijanskih villanellah in ob modni lutenjski glasbi; javno so se oglašali mestni glasbeniki, pele so se slovenske pesmi, iz gostiln je odmevala plesna glasba itd. Ni potreben posebno tanek glasbeni posluš, da se v vsem tem prepozna visoka stopnja raznolikosti: gregorijanski koral je kot glasba nekaj čisto drugega kot slovenska protestantska pesem, ta nekaj drugega kot motet, in ta zopet nekaj čisto drugega kot villanella ali pa tisto, kar je zvenelo na javnih meščanskih plesih. Poudariti je treba: Čeprav so le glasba, so bile vse te zvrsti toliko različne, da jim ni mogoče poiskati skupnega imenovalca. To pomeni, da si zgodovinsko glasboslovje za osnovo svoje razprave o glasbi slovenskega 16. stol. ne more postaviti nobenega apriornega pojma ali

ideologema, kot je npr. zamisel nacionalne glasbe, s katerim bi bilo mogoče zaobjeti in razložiti vse, kar je obstajalo. Enotnost je v glasbeni raznolikosti slovenskega 16. stol. možno videti šele aposteriorno: ob premisleku, da je imela zaledje v življenju časa, da je bila glasbenozvočni izraz vsakdanjega življenja, kakršno je v 16. stoletju na Slovenskem v resnici obstajalo.

Za konec tega prispevka se ustavimo ob vprašanju, kako se slovensko 16. stoletje vidi s stališča evropske oz. svetovne glasbene zgodovine. Predstavljati si ga je mogoče kot mrežo, kot preplet različnih glasbenih tokov, ki so v drugi polovici 16. stoletja sicer obstajali v mnogo širšem evropskem in srednjeevropskem prostoru. Samo po sebi se razume, da to ni bila posebnost s slovenskim prebivalstvom poseljenega prostora. Podobno mrežasto podobo bi pokazal natančnejši vpogled v vsako realno zgodovinsko okolje. Še več: celotna zahodna Evropa je bila podobno mrežasto preprežena z mnogimi glasbenimi tokovi, ki so obstajali drug ob drugem ali drug mimo drugega, se križali in sekali na najrazličnejše načine. Gledano s tega zornega kota je bil s slovenskim prebivalstvom poseljeni prostor le ena od mnogih tako ali drugače definiranih pokrajin, na katerih se je udejanjala mreža evropskih glasbenih tokov. Poudariti je treba: Pojmovanje, da je glasba slovenskega 16. stoletja le izsek iz nečesa mnogo širšega, ne izključuje specifičnosti, ki so jih posamične glasbene zvrsti imele na Slovenskem, niti ne pomeni, da tu ni bilo glasbenega snovanja, vključno s kompozicijskim.

Ob predstavi o glasbi 16. stoletju kot mreži različnega si moramo slednjic uzavešiti tudi njeno časovno razsežnost. Vsaka od prikazanih glasbenih zvrsti je imela v 16. stoletju večstoletno zgodovino ali vsaj večstoletno predzgodovino, in vsaka od njih je imela v 16. stoletju dolgo prihodnost. Mrežni preplet si moramo tako predstavljati kot pripet na časovno os, na časovno navpičnico, s katero se spreminja in preobraža. Če se omejimo le na slovenski prostor, lahko že ob bežnem vpogledu v slovensko glasbeno zgodovino 17. stoletja, ki je enako temeljito raziskana, vidimo, kako časovno preobražanje mreže nikakor ni bilo premočrtno. To pomeni: Prikazani vzorec, po katerem bi bilo mogoče obravnavati glasbeno zgodovino slovenskega 16. stoletja, ni mehanično prenosljiv ne na predhodna in še manj na sledeča obdobja. Naloga glasbene zgodovine je, da prepoznava, kako nastajajo v mrežnem prepletu obenem s spremembami na časovni osi povsem nove konstelacije.

Naj ta strnjeni shematski prikaz zaključim z mislijo: Ob vpogledu v kateri koli specifični prostor, čeprav majhen, lahko razmišljajoče zgodovinsko glasboslovje s tankim glasbenim posluhom sliši in vidi mnogo zanimivega. Vprašanje, kaj je (in kaj je bilo) to, kar zgodovinsko glasboslovje sliši in vidi, pa nadalje ostaja na ravni filozofskega premisleka o zgodovinski resničnosti vredni predmet filozofske obravnave.

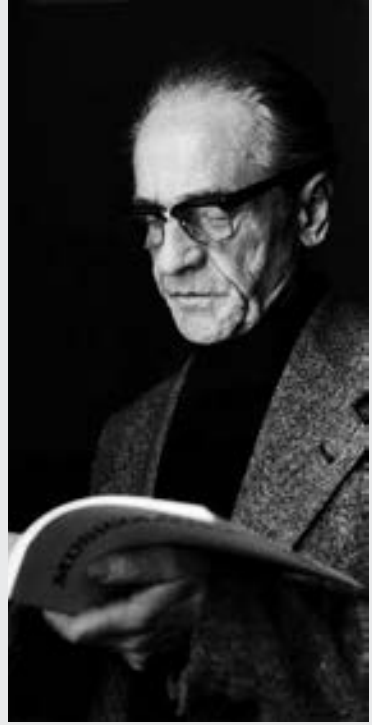
Chronological Axis and Spatial Network in the History of Music in Slovenia

Summary

The history of music normally conceives of music as just one phenomenon existing in time, together with which it is constantly changing. As basic characteristics of any music are consequently considered those, by which it is specified from the technical point of view, and those which define also its historical position. This approach towards the history of music, which evolved on the basis of the history of musical composition, does not seem adequate in discussing a specific historical environment and appreciating all possible interactions existing in it. As in the present, so there were also in the past in any historical environment several musical genres and practices, not just one. Although they differed according to their technical characteristics, by which they are also recognizable, it is not necessary that in defining them as historically existing music, these characteristics should be considered the most important ones. As equally significant should be raised questions concerning their position and function, e.g. which place a given musical practice occupied in its environment, what was its purpose, in which relation it stood towards other simultaneously existing musical genres and practices. In discussing the music itself, the history of music in Slovenia cannot be reduced to analysis of technical aspects of music, by which the position of any musical genre on the chronological axis can be defined; as equally important should be considered also the place and position of a given musical practice in the network of synchronous connections.

UPORABLJENA LITERATURA / LITERATURE:

- Bagarič, Alenka. »Villanelle alla napolitana« *Giacoma Gorzanisa in njegova vloga v širitvi vilanele iz Italije na Kranjsko in v sosednje avstrijske dežele*. Doktorska disertacija. (Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2009).
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 1. (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958).
- Čerin, Josip. Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih. V: *Trubarjev zbornik* (Ljubljana: Matica slovenska, 1908).
- Höfler, Janez. O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja. *Kronika* 23/2 (1975), 87–94.
- Rijavec, Andrej. *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* (Ljubljana: Slovenska matica, 1967).
- Sivec, Jože. *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa*. Ur. Dragotin Cvetko, *Dissertationes* 7/3. (Ljubljana: SAZU, 1972), 215–302.
- Sivec, Jože. Stilna orientacija glasbe protestantizma na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 19 (1983), 17–29.
- Škulj, Edo. *Protestantski napevi* (Ljubljana: Družina, 2000).



In memoriam

Ob odkritju doprsnega kipa prof. Cvetka na Filozofski fakulteti

Gotovo imate mnogi od vas mlajših ob tej svečani priložnosti občutek, da ste v notranjem dialogu z zgodovino, s časom, ki je za vas oddaljen in zato le delno dojemljiv in razpoznaven. Moja generacija to priložnost doživlja drugače, ker smo to zgodovino delno živeli s profesorjem Cvetkom in ob njem. Zato je ta trenutek, ko našega učitelja in mentorja umeščajo v zgodovino tudi Filozofske fakultete – za nas na poseben način emocionalno izpolnjen in obarvan. Sama imam občutek, da bi profesorja lahko vsak hip srečala tu na hodniku, ali – v tisti 'znameniti' tesni sobici na koncu hodnika (ki danes ne obstaja več). Bila je to nekdanja knjižnica in hkrati pomožna predavalnica, sejna soba in kabinet. Z dvema pisalnima mizama: ena je bila profesorjeva, pri drugi, njej nasproti, pa sta se izmenjavali njegovi 'leva in desna roka', dr. Sivec in dr. Rijavec. V levem zgornjem žepku suknjiča je profesor Cvetko imel vedno listič, popisano z lepo, drobno pisavo – obveznosti za ta dan. Kljub krhkemu zdravju, kljub težkim zdravstvenim krizam, ki bi koga drugega bistveno omejevale, je bilo vse načrtano vedno opravljeno. V 60-ih in 70-ih letih se je v tem prostoru, ob dveh pisalnih mizah, dogajalo vse, kar je bilo pomembno za našo vedo: muzikološka strategija in taktika, daljnosežna načrtovanja, a tudi dnevne naloge, predavanja in izpiti. Celotno vzdušje je prežemala profesorjeva enkratna energija. Samo človek z njegovo vizijo je zmožni že v začetku 60-ih let, ko je bila naša stroka še v zapečku večjih in starejših strok, spoznati kako pomembno je, rekla bi usodno, organizirati študij muzikologije na Filozofski fakulteti in je znal, z izjemno prodorno močjo, pa tudi primerno in potrebno diplomacijo, ta načrt uresničiti. Svetovni muzikološki kongres, ki ga je – samo pet let po utemeljitvi Oddelka za muzikologijo – s sodelavci pripravil prav v tem poslopju, pa je bil pravi organizacijski in strokovni podvig, z velikim svetovnim odmevom.

Vse, kar se je dogajalo poslej – tisto zunanje (prostorsko razširjanje, obogatitev knjižnice, informatizacija) – in, za stroko bistveno, notranje (kadrovske izpopolnjevanje, postopno uvajanje novih muzikoloških disciplin in različnih teoretičnih pristopov, posodabljanje stroke) je bilo posledično izpeljano iz trdnih prvotnih zasnutkov profesorja Cvetka.

Zato so naše misli pogosto z njim. Njegov duh spremlja naše početje. Zato smo danes ponosni, da se naš profesor – zdaj v, denimo, materializirani simbolni podobi – vrača v svoj nekdanji drugi dom, kjer bo spomin nanj živ tudi za nami, njegovimi sodelavci.

Hvala vam, dragi profesor Cvetko.

Marija Bergamo
Ljubljana, 20. septembra 2011.

Dragotin Cvetko – dragocjene krhotine sjećanja

Moja sjećanja na akademika i dragog profesora Dragotina Cvetka malobrojna su ali još i danas intenzivna. Upoznala sam ga uz preporuku mog zagrebačkog profesora Josipa Andreisa, pa sam postala četvrta u nizu njegovih zagrebačkih doktoranda nakon Lovre Županovića, Albe Vidakovića (koji nije doživio obranu) i Jerka Bezića. Bilo je to doba mog muzikološkog sazrijevanja i otkrivanja, širenja vidika i radosti zbog svakog koraka naprijed. Posjećivala sam profesora Cvetka redovito tijekom 1966. i 1967. u njegovom stanu u Nazorovoj ulici rano poslije podne i odlazila nakon dvosatnog razgovora obogaćena savjetima i poticajima koje je sređivala za povratka autobusom u Zagreb.

Kao mentor Cvetko je bio predan i angažiran, ulazeći u pojedinosti teme i prateći istraživanje učinkovito do cilja. Tih se godina Cvetko zalagao za afirmaciju slovenske i jugoslavenske muzikologije istovremeno uspostavljajući znanstvenu suradnju i kontakte s nizom kolega u inozemstvu. Prvi veliki i vidljivi rezultat tih nastojanja bio je X. kongres Međunarodnog muzikološkog društva u Ljubljani 1967. koji je bio odlično organiziran i za nas mlade sadržajno bogat. Pisala sam tada zapisnik nekih diskusija. »Da vas predstavimo« rekao je Cvetko i upoznao me s nekim njemačkim muzikolozima, od kojih me je jedan kasnije prihvatio na specijalizaciju. Te prve korake prema međunarodnoj muzikologiji zahvaljujem ponajviše očinskoj brizi i zalaganju profesora Cvetka. Uopće je njegov odnos prema mladima bio uvijek poticajan i obilježen iskrenim zanimanjem za njihov rad. Kasnije smo se logikom posla, povremeno susretali, tako na kongresu u Bonnu 1970., te na nizu odlično organiziranih međunarodnih znanstvenih skupova u Ljubljani kojima je sustavno uključivao slovensku i jugoslavensku muzikologiju i glazbenu baštinu u europske okvire. U popratne događaje uz svaki od tih kongresa valja ubrojiti i nezaboravna primanja koja je za učesnike priređivao u

svom domu na Gregorčičevoj ulici, uz angažman supruge Nives i svojih kćeri, gdje se predstavljao kao ljubazan i pažljiv domaćin unoseći u tada sivu 'jugu' – svakidašnjicu ozračje istinske otmjenosti i kulturne tradicije. Slijedeći svoju viziju priključivanja naše muzikologije svjetskoj Dragotin Cvetko je uz trajne kontakte s istaknutim muzikolozima u Europi i Americi pomagao savjetima i preporukama onima koji su slijedili slovenski primjer; i za institucionalizaciju moderne hrvatske muzikologije zalagao se počam sedamdesetih godina svojim međunarodnim ugledom i iskustvom.

Sa Zagrebom je trajno surađivao. Svojim referatima sudjelovao je na kongresima (simpozij Međunarodnog muzikološkog društva 1974., kongres uz 75. obljetnicu smrti Pavla Markovca 1978., simpozij o 150. obljetnici rođenja Ivana pl. Zajca 1982), objavljivao je znanstvene radove u časopisima (u *Arti Musices* 5 članaka, u *IRASMu* 4 teksta), posjećivao povremenu tadašnju Jugoslavensku akademiju znanosti i umjetnosti zbog stručnih savjetovanja. Poslednji put vidjela sam ga kad ga je počelo napuštati njegovo ionako krhko zdravlje. Sitan i pognut, sapet steznikom, ostao produktivan i duhovno uspravan do samog kraja. Kao životni motto pamtim njegov savjet: »Natrag k izvorima!«

Koraljka Kos

Doprinos akademika Dragotina Cvetka srpskoj muzikologiji

Pisati o akademiku Dragotinu Cvetku (1911–1993) znači prikazati ličnost i rad velikog poslenika na polju kulture, posebno muzikologije. Ovom prilikom se ograničavamo samo na veze profesora Cvetka sa Srbijom odnosno Beogradom. Zahvalnost za ovaj važan naučni skup pripada Muzikološkom institutu Znanstvenog raziskovalnog centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, odnosno dr. Juriju Snoju i predstojnici dr. Metodi Kokole.

Svojevrsna ličnost širokog obrazovanja i kulture, naučnik *par excellence*, spreman da pomogne svako dobro delo i svakom dobronamernom čoveku, akademik Dragotin Cvetko je ostavio neizbrisiv trag u slovenačkoj i jugoslovenskoj, posebno srpskoj istoriji muzičke kulture. Podrška mladim istraživačima još je jedna osobina koja je krasila njegovu izuzetnu ličnost. Upoznao je Evropu s muzičkom kulturom Južnih Slovena. Izborom za potpredsednika Medjunarodnog muzikološkog društva (1967–1972) odatu mu je zasluženno svetsko priznanje.

Doprinos akademika Dragotina Cvetka srpskoj muzikologiji možemo sagledati u opštem i posebnom kontekstu. Opšti se odnosi na objavljene monografije u Beogradu i na unapredjenje saradnje izmedju Slovenske i Srpske akademije nauka i umetnosti. Dve njegove značajne monografije objavljene su u Beogradu:

1. *Davorin Jenko*, Srpska akademija nauka i umetnosti, ćirilčno izdanje, urednik akademik Petar Konjović, Beograd, 1952; nagrada Saveza kompozitora Jugoslavije, 1953.
2. *Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, Nolit, latinično izdanje, Beograd, 1984; prevod Marije Mitrović sa slovenačkog originala *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Obzorja, Maribor 1981, recenzent Dimitrije Stefanović.

Nastavak saradnje sa Beogradom ogleda se u pozivanju i objavljivanju priloga srpskih muzikologa u *Muzikološkom zborniku* koji je pokrenuo 1965. Prisustvovanje beogradskih studenata na Desetom kongresu Međunarodnog muzikološkog društva u Ljubljani 1967. godine, koji je organizovao profesor Cvetko, umnogome je proširilo vidike budućim kolegama iz Beograda.

Hvale je vredan značajan prilog Jože Siveca: »Bibliografija znanstvenega i publicističnoga opusa akademika Dragotina Cvetka«, *Muzikološki zbornik XXVII* (1991), str. 5–34. U ovom detaljnom pregledu nailazimo na veliki broj podataka o Cvetkovim vezama sa Srbijom, naročito u člancima i prikazima. Zbog svoje obimnosti ovaj aspekt zaslužuje posebnu pažnju.

Velika je zasluga profesora Cvetka što je omogućio da sedmoro kandidata odbrane doktorate o srpskoj muzici na Katedri za muzikologiju Filozofskog fakulteta Univerziteta u Ljubljani, koju je osnovao 1962. Nažalost, saradnja je zbog političkih okolnosti bila nepotrebno prekinuta, ali nauka ide svojim putem, pa je u međuvremenu i saradnja nastavljena. Mladje generacije, oslanjajući se na rezultate prethodnika, idu napred, odajući i ovim naučnim skupom zaslužno priznanje učitelju.

Sedam pomenutih disertacija o srpskoj muzici odbranjeno je u Ljubljani od 1964. do 1995. godine. Njihovi naslovi nalaze se u elektronskom katalogu Narodne i univerzitetske biblioteke u Ljubljani, gde se čuvaju i primerci teza. Svi kandidati, izuzev jednog iz Sarajeva, dolazili su tada iz Beograda, a sve teze, osim jedne, objavljene su kao monografije:

Zijo Kučkalić: *Razvojne karakteristike i dostignuća srpske romantične solo pjesme*, 1964. Živeo je u Sarajevu i bio profesor istorije muzike na tamošnjoj Muzičkoj akademiji. Bio je urednik jugoslovenske muzičke revije *Zvuk* od 1967. do 1986. godine. Sada živi u Holandiji.

Nadežda Mosusova: *Uticaj folklornih elemenata na strukturu romantizma u srpskoj muzici*, 1970. Naučni savetnik Muzikološkog instituta SANU i profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, u penziji.

Roksanda Pejović: *Muzički instrumenti na srednjovekovnim spomenicima Srbije i Makedonije*, 1975. Profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu, u penziji.

Marija Koren [Bergamo], *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1940. godine*, Ljubljana, 1975. Profesor Filozofskog fakulteta u Ljubljani, u penziji.

Danica Petrović: *Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji Južnih Slovena*, 1980 (komentor Dimitrije Stefanović). Naučni je savetnik i direktor Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti.

Radmila Petrović: *Srpska narodna muzika: pesma kao izraz narodnog muzičkog mišljenja*, 1985. Viši naučni saradnik Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti. Preminula je 4. januara 2003.

Melita Milin: *Prožimanje tradicionalnog i novog u posleratnoj srpskoj muzici (1945–1965)*, 1995 (komentori su bili Andrej Rijavec i Nedežda Mosusova). Naučni je savetnik Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti.

Mentor Ziji Kučukaliću, Nadeždi Mosusovoj, Roksandi Pejović, Mariji Bergamo, Danici Petrović, Radmili Petrović bio je Dragotin Cvetko. Od sedam odbranih doktorata četiri pripadaju saradnicama Muzikološkog instituta SANU u Beogradu. Osim preminule Radmile Petrović, sve one učestvuju na ovom naučnom skupu.

Posebno ističemo Cvetkovo iskreno i trajno prijateljstvo s akademikima Petrom Konjovićem, Stanojlom Rajičićem i Dimitrijem Stefanovićem. Ono je nesumnjivo doprinelo izboru Dragotina Cvetka za dopisnog člana Srpske akademije nauka i umetnosti (1968). U Srpskoj akademiji nauka i umetnosti akademik Cvetko održao je veoma zapaženo predavanje »Mesto Južnih Slovena u evropskoj muzici« (15. IV 1980).

Posebno ističemo izvanredno značajnu knjigu – *Povprečen nisem hotel biti* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2007) – koju je priredila i objavila dr. Katarina Bedina. U knjizi je objavljeno 269 pisama lične korespondencije između slovenačkog muzikologa Dragotina Cvetka i uglednog srpskog kompozitora, akademika Petra Konjovića, u vremenu od 1949–1968, većim delom na srpskohrvatskom jeziku. Ova prepiska otkriva iskreno prijateljstvo između dvojice muzičkih gorostasa i zaslužuje posebno proučavanje.

U dva *Godišnjaka Srpske akademije nauka i umetnosti* – LXXV (Beograd: SANU, 1968), str. 614–616 i LXVII (Beograd: SANU, 1970), str. 763–765 – objavljena je biografija i bibliografija dopisnog člana Dragotina Cvetka. Veoma pregledan i topao nekrolog o Dragotinu Cvetku potpisao je akademik Stanojlo Rajičić u *Godišnjaku Srpske akademije nauka i umetnosti*, C (Beograd: SANU, 1994), str. 507–509. Još dva nekrologa objavljena su iz pera dr. Danice Petrović u *Zborniku Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, br. 12–13 (Novi Sad: Matica srpska, 1993), str. 166–167) i akademika Dimitrija Stefanovića u listu *Borba* od 16. IX 1993.

Cvetkov izbor u SANU doveo je do gore navedenih konkretnih rezultata, kao i do proširenja saradnje između Slovenske i Srpske akademije nauka i umetnosti. Kao što smo naveli, ona se odvijala i na institucionalnom i na individualnom nivou.

Ne mogu da zaključim ovaj prilog, a da ne istaknem neizmernu ličnu zahvalnost svom dragom, hvale dostojnom profesoru i prijatelju akademiku Dragotinu Cvetku za brojna dobročinstva koja je ne samo meni, već i svima nama štedro darovao. Možda će nekoliko rečenica iz mog pisma profesoru Cvetku posle proslave pedeset godina Slovenske akademije znanosti in umetnosti delimično osvetliti naš prijateljski odnos:

Poštovani i dragi Professore,

Još sam pod dubokim i prijatnim utiskom divne Akademijine proslave, susreta sa Vama, Vašom dragom gospodjom i porodicom, sa kolegama i prijateljima. Bilo je jednom u pedeset godina i to se ne može ponoviti. Ostaje trajna i lepa, doživljena uspomena koje ću se uvek rado sećati. Za sve to, a i za mnogo, mnogo lepih i prijatnih događaja u mome životu iskreno i najtoplije Vam se od srca zahvaljujem. Nije fraza kada

kažem da ste se o meni, ne jedanput brinuli kao o svom najbližem i to se ne može nikada zaboraviti.

Želim Vam zdravlja, duhovne radosti, da nam budete kao i do sada svetilnik i da dalje stvarate na dobro svih.

Svojim predanim i odgovornim radom akademik Cvetko je naslednicima i budućim istraživačima ukazao na put koji je danas sve teže slediti. Njegov primer i značajan naučni doprinos uklesan je u temelje slovenačke i južnoslovenske muzičke kulture i muzikologije.

Neka mu je večan pomen.

Dimitrije Stefanović

Hvala, gospod akademik!

Z akademikom Dragotinom Cvetkom sem se поблиže seznanil po ustanovitvi Muzikološkega inštituta, ko se je v njem zaposlil dr. Danilo Pokorn. Ker sem bil v ustanovi takrat zadolžen za prostorsko problematiko, ti stiki vselej niso bili najbolj prijetni, saj so bile tako želje kot potrebe večje od realnih možnosti. Ker pa sem bil v tistem času, bilo je neposredno po letu 1980, kar vnet zbiralec stare glasbe, zlasti slovenske in češke, in ker simpatij do dela inštituta nisem skrival, se je sodelovanje razvilo v medsebojno naklonjenost in z dr. Pokornom tudi v prijateljstvo. Žal mi je, da številnih njegovih dobronamernih opozoril in nasvetov nisem bolj upošteval. Bil sem naiven, kar sem pozneje primerno 'plačal'.

Poleg ljubezni do glasbe me je z akademik Dragotinom Cvetkom povezovalo tudi dejstvo, da sem bil takrat Zwittrov 'človek'. Zwitter je bil kot nekdanji predstojnik partizanskega Znanstvenega inštituta z Dragotinom Cvetkom tudi 'veteransko' povezan. Moj osebni zgodovinski učitelj in prijatelj, če se sme glede na razliko v letih temu tako reči, profesor Janko Jarc, ravnatelj Dolenjskega muzeja v Novem mestu, je namreč nekoč prišel na idejo, da bi se še živeči člani tega inštituta (katerega član je bil tudi sam) zbrali v Pugljevi gostilni pod Trško goro pri Novem mestu. Prosil me je, naj se o tem pogovorim z akad. Zwittrom in akad. Cvetkom. Z obema sem se tako večkrat srečal. Načelno sta bila oba zato, čeprav jima do družbe vseh takrat še živih 'inštitutarjev', tako mi je ostalo v spominu, ni bilo posebno veliko. Ker nikakor nismo mogli najti primerne datuma, vmes pa so posegle tudi bolezni, zlasti pri akademiku Cvetku, je ostalo le pri zanimivih in dragocenih razgovorih. Vmes smo tudi veliko kadili, kar je družabno vzdušje še povečalo.

Stiki z akademikom Dragotinom Cvetkom so se kmalu poglobili v zanimiv odnos

med učiteljem in učencem. Pokojni veliki slovenski muzikolog je bil zelo naklonjen ZRC SAZU, ki se je takrat ločil od SAZU, in mu je stal zvesto ob strani. Mislim, da se je zavedal prihoda časov, ko bo raziskovalno delo treba razvijati v vseh razsežnostih, in da bo za inštitute SAZU to lažje izpeljati znotraj mladega ZRC SAZU. Seveda je bilo to v veliki meri tudi zasluga vsestranskega ugleda dr. Danila Pokorna, ki je imel z RTV SLO, kjer je bil pred tem zaposlen, polno organizacijskih izkušenj. Ni jih hranil zase. Sam sem v tistem obdobju sodeloval v vodstveni ekipi ZRC SAZU, kjer je prihajalo tudi do normalnih napetosti med sodelavci. Ko je akademik Dragotin Cvetko zanje izvedel, mi je ob nekem razgovoru skušal pomagati z lastnimi izkušnjami. Pripovedoval mi je o obdobju, ko je bil dekan Filozofske fakultete, kjer je prišlo do znanih študentskih nemirov in demonstracij. Mimogrede: med kolovodji je bil tudi neki moj soprijatelj, tudi sodelavec SDV, mogoče sorodnik izpred srede 18. stoletja, ki pa ga osebno nisem poznal, a posamezniki na SAZU so naju povezovali, zaradi česar sem imel nemalo neprijetnosti. Akademik Cvetko se slednjim seveda ni pridružil, me je pa opozoril, da je treba znati ravnati tudi z 'revolucionarji', ki jih nikjer ne manjka. Opisal mi je svoje ravnanje ob študentski zasedbi filozofske fakultete. Zavedal se je, česa so sposobni, zato jih je, ko so precej naostreni prišli na dekanat, sprejel v svoji pisarni, jim ponudil stole, kavo in cigarete. V gostoljubnem in prijaznem vzdušju, ki jih je seveda presenetilo, je pogovor potekal bolj tekoče in takoj so postali dovzetnejši za kompromise. Po medsebojnem 'tipanju' so se poslovili in dogovorili za nov sestanek. Sestanki so postali rutina, tako da so se vodilni študenti zavedli svojih obveznosti in odgovornosti, kar se je posebej pokazalo ob koncu zasedbe. Akademik Cvetko njihovim pogledom, predlogom in zahtevam seveda ni nasprotoval, ampak »se je z njimi pogovarjal kot enak z enakimi o najrazličnejših problemih, razgovor pa sredi diskusije prekinil z vprašanjem, kako si predstavljajo zasedbo in koliko časa naj bi trajala« (nav. iz spominov akademika Cvetka, *V prostoru in času*, 1995, str. 216–217). Obljubil jim je, da bodo organi fakultete njihove zahteve obravnavali na prvi naslednji seji, če jih bodo oddali v pisni obliki. 'Revolucionarno vzdušje' se je kmalu racionaliziralo. Kot nauk mi je akad. Cvetko izpostavil dejstvo, da je razburjene ljudi treba pripraviti do normalnega pogovora ter nato od njih zahtevati pisno ubesedeno stališče in razloge za njihov protest. Običajno zadoščata že samo obljuba oziroma pripravljenost na sprejem pisnih zahtev. Tega sem se potem pogosto, če se je le dalo, držal. Zlasti mi je to prav prišlo pri vodenju Programskega sveta RTV SLO.

V prvih letih delovanja ZRC SAZU je včasih prišlo tudi do nekoliko hladnejših odnosov s SAZU, ki jih podpredsednik, akademik Blinc, in glavni tajnik, akademik Goričar, ki sta nam veliko pomagala, zaradi solidarnosti s predsednikom nista mogla zgladiti. Takrat je kot skrivni zaveznik nastopil akademik Cvetko. Kakšen odnos sta imela s pokojnim predsednikom SAZU, akad. Milčinskim, ne vem, toda pred Cvetkom je slednji vselej popustil. Tako sem nekoč po dolgih in velikih naporih pridobil sredstva

za novo zaposlitev na Zgodovinskem inštitutu. Izbor kandidata je bil v rokah znanstvenega sveta oziroma akademikov. Čeprav smo vse korektno izpeljali, predsednik SAZU odloka o namestitvi ni hotel podpisati. Pri njem je v imenu CK ZKS interveniral celo moj dolenski rojak Franc Šali (Novomeščani smo si v Ljubljani držali 'štango' ne glede na ideološke razlike), ki je bil v CK takrat zadolžen za področji kulture in znanosti, pa ni zaleglo. Moj predstojnik, akademik Zwitter, ki me je pri tem vsestransko podpiral, je bil že zelo nejevoljen, vendar se z akademikom Milčinskim ni hotel prepirati. Ne spominjam se, na čigavo pobudo sem se zatekel k akademiku Cvetku. Ta me je poslušal, temeljito izprašal in mi obljubil intervencijo pri predsedniku. Domnevam, da se je posvetoval tudi z akademikom Zwittrom. Po treh dneh so me poklicali iz kabineta predsednika SAZU, naj pridem po namestitveni dekret in stvari uresničim.

Odšel sem k akademiku Cvetku, mu sporočil novico in se mu v osebnem in inštitutskem imenu iskreno zahvalil. Zamahnil je z roko, si prižgal cigareto ter se skrivnostno in povsem rahlo nasmehnil. Ne samo to, da sem to njegovo tiho navodilo vedno upošteval, ampak mi je s svojo nenarejeno skromnostjo in tistim skrivnostnim in rahlim nasmehom ostal trajno v spominu. Ni bil le velik znanstvenik, ampak tudi Človek! Prvih ni tako malo, oboji skupaj pa so redki.

Stane Granda



Po podelitvi doktorata Danilu Pokornu 18. oktobra 1977. Od leve proti desni: Jiří Sehnal, Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn s soprogo in Andrej Rijavec. (iz arhiva prof. J. Sehnala)
After Danilo Pokorn was awarded the degree of Doctor on 18 October 1977. From left to right: Jiří Sehnal, Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn with his consort and Andrej Rijavec. (from the archive of J. Sehnal)

Kronološki seznam doktorskih in magistrskih del, nastalih pod mentorstvom Dragotina Cvetka

The List of Master and Doctoral Theses Completed under the Tutorship of Dragotin Cvetko

Magistrske naloge / Master Theses:

- Špendal, Manica. *Glasbene predstave na odru Mariborskega gledališča od 1785 do 1861*. Ljubljana, 1971. (17. 12. 1971)
- Klemenčič, Ivan. *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja*. Ljubljana 1973. (29. 6. 1973)
- Demovič, Miho. *Glasbena situacija Dubrovnika od druge polovice XVI. do vključljivo početka XVII. stolječa s posebnim osvrtom na djelovanje Lamberta i Henrika Courtiys-a*. Ljubljana, 1977. (16. 3. 1978)
- Bedina, Katarina. *Glasbeno delo Franca Šturma*. Ljubljana, 1979. (13. 3. 1980)
- Kartin-Duh, Monika. *Simfonije Lucijana Marije Škerjanca*. Ljubljana, 1982. (14. 9. 1982)
- Križnar, Franc. *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*. Ljubljana, 1988. (6. 2. 1989; somentor / co-tutor Andrej Rijavec)

Doktorske naloge / Doctoral Theses:

- Rijavec, Andrej. *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*. Ljubljana, 1964. (22. 6. 1964)
- Županović, Lovro. *Rezultati i značenja stvaralaštva Vatroslava Lisinskoga*. Zagreb, 1964. (25. 2. 1965)
- Kuret, Primož. *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*. Ljubljana, 1964. (6. 4. 1965)
- Kučukalić, Zija. *Razvojne karakteristike i dostignuća srpske romantične solo pjesme*. Sarajevo, 1964. (10. 2. 1969)

- Sivec, Jože. *Opera in njena reprodukcija v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*. Ljubljana, 1966. (24. 5. 1967)
- Kos, Koralka. *Muzički instrumenti u srednjovjekovnojlikovnoj umjetnosti Hrvatske*. Zagreb, 1967. (16. 12. 1967)
- Bezić, Jerko. *Razvoj i oblici glagoljaškog pjevanja u sjevernoj Dalmaciji*. Zagreb, 1969. (18. 4. 1970)
- Mosusova, Nadežda. *Uticao folklornih elementa na strukturu romantizma u srpskoj muzici*. [Beograd, 1970]. (17. 12. 1970)
- Höfler, Janez. *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju: tipologija njenega glasbenega stavka*. Ljubljana, 1972. (16. 1. 1973)
- Koren, Marija. *Elementi ekspresionističke orientacije u srpskoj muzici do 1945. godine*. [Beograd], 1973. (22. 12. 1973)
- Pejović, Roksanda. *Muzički instrumenti na srednjo vekovnim spomenicima Srbije i Makedonije*. [Beograd, 1975]. (21. 10. 1975)
- Pokorn, Danilo. *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo*. Ljubljana, 1976/77. (28. 6. 1977)
- Špendal, Manica. *Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*. Maribor, 1979. (6. 7. 1979)
- Bedina, Katarina. *Vprašanje sonatne forme v slovenski klavirski glasbi*. Ljubljana, 1984. (7. 5. 1985)
- Petrović, Radmila. *Srpska narodna muzika: pesma kao izraz narodnog muzičkog mišljenja*. (1985)
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem: od začetkov do druge vojne*. Ljubljana, 1985. (29. 1. 1986)
- Loparnik, Borut. *Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj*. Ljubljana, 1990. (14. 11. 1990)

SOMENTOR / CO-TUTOR:

- Petrović, Danica. *Osmoglasnik u muzickoj tradiciji južnih Slovena od IX do kraja XVIII veka*. Beograd, 1979. (6. 3. 1980; mentor / tutor Dimitrije Stefanović)
- Milin, Melita. *Prožimanje tradicionalnog i novog u posleratnoj srpskoj muzici (1945–1965)*. (1995; so-mentorja / co-tutors Andrej Rijavec in / and Nadežda Mosusova)

VIRI IN LITERATURA / SOURCES AND LITERATURE:

- Arhiv Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo: 40 let. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2002.

Kronologija prireditev v septembru leta 2011 ob stoti obletnici rojstva Dragotina Cvetka

18. Slovesno ODKRITJE DOPRSNEGA KIPA DRAGOTINA CVETKA in
OTVORITEV RAZSTAVE *V prostoru in času Dragotina Cvetka*
Kraj: Vučja vas, pred rojstno hišo
Slavnostni govornik: akademik dr. Kajetan Gantar
Avtor kipa: Edo Dolinar
Avtorica razstave: Melanija Markovič
Glavni organizator: Občina Križevci
- 19.–21. Dragotinu Cvetku posvečen MEDNARODNI MUZIKOLOŠKI SIMPOZIJ
(*Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja*)
Kraj: Ljubljana, SAZU
Glavni organizator: Muzikološki inštitut ZRC SAZU
19. OPOLDANSKI KLAVIRSKI POKLON DRAGOTINU CVETKU
Pianistka: Nevenka Orešič Leban
Kraj: Ljubljana, ZRC SAZU
Glavni organizator: Muzikološki inštitut ZRC SAZU
- SLAVNOSTNI KONCERT Komornega godalnega orkestra Slovenske filharmonije
Kraj: Ljubljana, Slovenska filharmonija
Glavni organizator: Festival Ljubljana
20. ODKRITJE DOPRSNEGA KIPA DRAGOTINA CVETKA
na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani
Kraj: Filozofska fakulteta, 5. nadstropje

Slavnostna govornica: zasl. prof. dr. Marija Bergamo
Avtor kipa: Edo Dolinar
Glavni organizator: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete

RAZSTAVA *Dragotin Cvetko – oče muzikologije na Slovenskem*
Kraj: Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica
Slavnostni govornik ob otvoritvi: zasl. prof. dr. Andrej Rijavec
Avtorica razstave: dr. Katarina Bogunović Hočevar
Glavna organizatorja: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete
 Univerze v Ljubljani ter Narodna in univerzitetna knjižnica

21. DISKUSIJSKA OKROGLA MIZA (zaključek mednarodnega muzikološkega simpozija) *Kaj nam je zapustil Dragotin Cvetko?*
Kraj: Ljubljana, Slovenska matica
Glavni organizator: Slovenska matica

PREDPREMIERA PORTRETNEGA FILMA

Dragotin Cvetko – oče slovenske muzikologije
Kraj: Ljubljana, Kino Dvor
Produkcija: Uredništvo za resno glasbo in balet Televizije Slovenija, RTV SLO
Scenarij: dr. Gregor Pompe in dr. Katarina Bogunović Hočevar

Chronological List of Events Organised on the Hundredth Anniversary of Dragotin Cvetko's Birth in September 2011

- 18 The solemn UNVEILING OF DRAGOTIN CVETKO'S BUST and the OPENING OF THE EXHIBITION *IN SPACE AND IN TIME OF DRAGOTIN CVETKO*
Place: Vučja vas, in front of Cvetko's birth house
Keynote address: Academician, Professor Emeritus Kajetan Gantar
Author of the bust: Edo Dolinar
Author of the exhibition: Melanija Markovič
General organiser: The Community of Križevci
- 19–21 INTERNATIONAL MUSICOLOGICAL CONFERENCE
(National Music Histories. Metamorphoses in the Second Half of the Twentieth Century) dedicated to Dragotin Cvetko
Place: Ljubljana, Slovenian Academy of Sciences and Arts
General organiser: Institute of Musicology Scientific Research
Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts
- 19 LUNCHTIME PIANO HOMMAGE TO DRAGOTIN CVETKO
Pianist: Nevenka Orešič Leban
Place: Ljubljana, Scientific Research Centre
General organiser: Institute of Musicology Scientific Research
Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts
- CONCERT by the Slovenian Philharmonics' Chamber Orchestra
Place: Ljubljana, Slovenska filharmonija
General organiser: Festival Ljubljana

20 The UNVEILING OF DRAGOTIN CVETKO'S BUST
at the Faculty of Arts, University of Ljubljana
Place: Ljubljana, Faculty of Arts, 5th floor
Keynote address: Professor Emeritus Marija Bergamo
Author of the bust: Edo Dolinar
General organiser: Department of Musicology, Faculty of Arts

EXHIBITION *Dragotin Cvetko – The Father of Musicology in Slovenia*
Place: Ljubljana, National and University Library
Keynote address at the opening: Professor Emeritus Andrej Rijavec
Author of the exhibition: Katarina Bogunović Hočevar
General organisers: Department of Musicology, Faculty
of Arts and National and University Library

21 ROUND-TABLE DISCUSSION (conclusion of the international
musicological conference) *What is the Legacy of Dragotin Cvetko?*
Place: Ljubljana, Slovenska matica
General organiser: Slovenska matica

PRE-SHOWING OF THE FILM PORTRAIT
Dragotin Cvetko – The Father of Slovenian Musicology
Place: Ljubljana, Kino Dvor
Production: Classical Music and Ballet Programme
of the Television Slovenia, RTV SLO
Film script: Dr Gregor Pompe and Dr Katarina Bogunović Hočevar

Pričujoče delo je spominski zbornik, v katerem so objavljeni predvsem referati z znanstvenega srečanja, ki ga je v počastitev stote obletnice rojstva akademika, prof. dr. Dragotina Cvetka, utemeljitelja sodobne slovenske muzikologije, priredil Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU ob podpori Agencije za raziskovalno dejavnost in Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Poleg referatov, ki so bili predstavljeni v štirih prepletajočih se in vsebinsko povezanih sklopih (o življenju in delu Dragotina Cvetka, o preobrazbah nacionalnih glasbenih historiografij, o vprašanih evropske glasbene historiografije ter o muzikologiji ter njenem prehajanju od nacionalnega proti globalnemu) so v knjigi objavljeni tudi nekateri osnovni podatki o slavljencu in nekaj prav spominu naj napisanih besedil. Delo zaokrožuje še seznam vseh slavljencevih magistrandov in doktorandov ter kronološka predstavitev vseh dogodkov, ki so bile Dragotinu Cvetku v septembru 2011 posvečene.

The present book is a volume of conference proceedings of the scientific meeting dedicated to the founder of modern Slovenian musicology, Dragotin Cvetko, and organised by the Institute of Musicology of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts with the financial support of the Slovenian Research Agency and the Slovenian Academy of Sciences and Arts. The papers, organised in four linked and intertwining subject sections (Dragotin Cvetko – life and work; Metamorphoses of national music historiographies; European music historiographies – selected chapters; and Musicology – from national towards global) are accompanied in the present volume by some basic facts on Dragotin Cvetko, whose life and works it celebrates, and four addresses in his honour. The book is rounded off by a list of master and doctoral theses supervised by Professor Cvetko and a chronological presentation of events that celebrated in September 2011 the hundredth anniversary of his birth.

28 €



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

