

UDK 78(487.1):930.85

Marija Bergamo
LjubljanaMEDITERANSKI VIDIKI JUGOSLOVANSKEGA
GLASBENEGA PROSTORA

„Povratek... k navideznim reprizam kulturne dediščine podarja produktivnost... napitek iz nepresušnega izvora Eunoë, spomin.“¹

Ernst Bloch

Blochova misel sicer ne zasleduje nekakšnega historicizma, ki naj bi bil ključ ali napotek za umetniško ustvarjalnost, kajti njen prvi del govori o vrnitvi „k novemu, na katero vselej mislimo, pa ga še nikoli ni bilo“.² Vendar meri na večno resnico, da je umetnost v sedanjosti potekajoče, aktualno doživetje izvirnega, vrednostno zgoščenega „včeraj“ ter intuicija, objubljaljoča slutnja nekega utopičnega „jutri“. Psihologija ustvarjalnosti ji je pritrčila in jo znanstveno utemeljila, sociološki vidik pa opozarja še na dejstvo, da je umetnost realizacija civilizacijske osnove človeka ter da je umetniško delo žarišče duhovnih in materialnih določil umetnikovega življenja, torej območje, v katerem se stikata subjektivno umetnine in objektivno njenega konteksta. V sečišču obeh misli je razumeti metaforo, da je „teritorij usoda“,³ da prostor dogajanja umetnosti predstavlja za umetnino hkrati možnost in omejitev in da jo v veliki meri predodloča. Zdi se, da prav južnoslovanski prostor z vso svojo civilizacijsko, kulturno in umetniško preteklostjo in sedanjostjo ponuja tako razumljene argumente in dokaze.

Mediteranski vidik, ne samo kot splošna, trajno plodna civilizacijska osnova evropske kulture, marveč tudi kot občasno izpostavljeno zaledje, navdih in podnet ustvarjalnega snovanja, postaja v novejšem času tako v politično-ekonomskem kot v kulturološkem smislu⁴ spet izhodišče upanja. Upanja, da je mogoče prostor okrog nekdanjega „Mare nostrum“, ki že dolgo ni več „središče sveta“ in ne omike, ohraniti, znova povezati, utrditi in ponuditi za veljavno, življenjsko alternativo današnjemu univerzalizmu pa tudi okrepljenemu združevanju znotraj Evrope in ponovnemu preverjan-

1 Bloch, Ernst, Tübingenski uvod u filozofiju, Nolit, Beograd, 1966, 277.

2 Ibid., 277.

3 Horvat-Pintarić, Vera, Teritorij je sudbina, v: Danas, Zagreb, št. 247, 11. 11. 1986, 32.

4 V okviru Evropskega leta glasbe je grški nacionalni komite predlagal in izvedel festival „Mediterranska glasba“ (Atene, 7.—14. november 1985) ter v njegovem okviru posvetovanje-kolokvij o „mediteranski glasbi“.

ju pojmov kot so „Centralna Evropa“, „Srednja Evropa“, „Vzhodna Evropa“.⁵ Ne gre le za ohranitev prvobitnih temeljev evropske identitete, ampak tudi za novo umetnostno opredelitev pojmov „periferije“ in „provinca“ ter razvrstitev posameznih nacionalnih kultur z ozirom na sprejete definicije.⁶

V takšnih, ciklično se ponavljajočih procesih razvrščanja in opredeljevanja današnji jugoslovanski kulturni prostor navadno ni imel sreče. V svetovnih merilih umetnosti še vedno nima priznanega statusa relevantnega „perifernega“ področja. In če danes v zvezi s Srednjevzhodno in Vzhodno Evropo slišimo željo, naj bi teh prostorov „ne predstavljali kot eksotične svetove, s katerimi se ukvarjamo samo tedaj, ko izbruhnejo politične krize“,⁷ velja to prav gotovo tudi za evropski jug in jugovzhod. Zahtevo upravičuje umetnost sama. Umetnost, bi rekel André Malraux, ko je razmišljal o Jugoslaviji, „nikoli ni preteklost, če je tisto najvrednejše, kar imaš“, posebej, če gre za usodo narodov, „ki sta jim svoboda in kultura isto“.⁸

Seveda ne smemo zapirati oči pred dejstvom, da politične in kulturne meje ne sovpadajo in da so se današnje jugoslovanske kulture razvile pri narodih, ki v zgodovini do 20. stoletja niso živeli skupaj, temveč so jih veljavne svetovne delitve ločevale med več držav. Posamezne jugoslovanske kulture se zato povezujejo bodisi z mediteranskim ali srednje-evropskim, z bizantinsko-slovanskim ali islamskim kulturnim krogom. In čeprav vidimo različnost v odnosu do tipičnega in univerzalnega predvsem kot možnost, ne gre trditi, da je posebnost že sama po sebi vrednost. V le-to se sprevrže šele, če se kot taka potrdi, zato v različnosti slutimo možnost.

Mediteranski vidik kulture jugoslovanskega prostora, tudi glasbene, je ena njegovih posebnosti. S svojimi določili, vzroki in posledicami zemljepisne, zgodovinske, politične in umetniške narave, s svojo relativno zaprtostjo nasproti „kontinentu“ — je del identitete te kulturne sfere. In v času, ko se sprašujemo, kako bi kazalo opredeliti „slavizme“ (ali „slovanizme“) v glasbi,⁹ odpira vprašanje o glasbenih „mediteranizmih“ še

- ⁵ Problem je načela in zastavila (1984) javna razprava med M. Kundero in G. Nivatom v časopisu „Le Débat“, ki jo je izzval Kunderov esej „Razklani Zahod ali tragedija Srednje Evrope“. Sledili so odmevi (Zeszyty literackie, Pariz, 1985/11; L'autre Europe, Pariz, 1985/5, 7) in nadaljevanje v italijanski reviji „Lettera internazionale“ (1984, 1985). Razpravi o Srednji Evropi so se pridružili še v zahodnonemškem glasilu „Die Neue Gesellschaft“, združenem 1985 z revijo „Frankfurter Hefte“ in nato v „The New York Review of Books“. Peter Glotz je jeseni 1985 objavil (Die Zeit, Dunaj) vrsto esejev s skupnim naslovom „Evropa premineva“. V Porečah ob Vrbskem jezeru so se maja 1987 o istih temah pogovarjali na mednarodnem simpoziju o medijskem sodelovanju.
- ⁶ Ne samo pri nas, tudi drugod po Evropi so, predvsem umetnostni zgodovinarji, sprejeli Wölfflinovo razvrstitev umetnosti na umetnost perifernih, regionalnih in provincialnih področij. (Prim. Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915; prev. Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti, Veselin Masleša, Sarajevo 1985). Že Ljubo Karaman pa je pri nas v tridesetih letih teoretično razložil potrebo, da bi označili periferijo kot pozitivno in provinco kot negativno kategorijo. (Prim. Karaman, Ljubo, Eseji i članci, Zagreb 1939 in O djelovanju domaće sredine u umetnosti hrvatskih krajeva, Zagreb 1963). Te misli so temeljnega pomena za novejšo teoretično usmeritev pri nas, ki skuša utrditi in potrditi status umetnosti naših krajev kot umetnosti „perifernega“, oz. „obrobnega“ področja evropske civilizacije in kulture.
- ⁷ Liehm, A. in Coen, F., v: Lettera internazionale (poletna številka 1984); prevzeto po: Cartaluccio, F., Kje je konec Evrope?, Naši razgledi 28. 2. 1986, 117.
- ⁸ A. Malraux v razgovoru z Ž. Stojanovićem leta 1975, v: Nin, Beograd, 1986, 14. 12. 1986, 37.
- ⁹ Prim. Vysloužil, Jiří, Von der slawischen Musik, v: Sbornik prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, H 15, 1980, 7–20.

nedotaknjeno raziskovalno območje, na katerem bi se morda lahko približali bistvom glasbenega v teh prostorih. Seveda z zavestjo, da je umetnost vedno organska celota, bitje, ki funkcionira ne oziraje se na sestavine.

Gotovo, zaradi neopredeljenega pojma in celo vprašljivosti njegove opredelitve, zaradi neizdelane metodologije in pomanjkljivih možnosti, da bi se komparativno oprli na sorodne raziskave v drugih umetnostih, so predeli leksike, sintakse in zgodovinsko-sti glasbenih „mediteranizmov“ za zdaj še nedostopni. Pričujoči tekst skuša zarisati samo prostor raziskave in pokazati tiste poti, po katerih bi nemara dosegli konkretnejši red, oz. vzpostavili metodološki model raziskave. Zgodovinska metoda orisa glasbenih dejstev, ki so kakorkoli povezana z mediteranskim izročilom, bi bila preprosto „seštevanje“ lastnosti določene skupine skladb, če je ne bi oprli na teorijo pojava. Problem, ki se torej zastavlja, je vprašanje, kako prevesti pojem glasbenega mediteranizma iz pogojne veljavnosti znotraj določenega koncepta zgodovine glasbe v sfero absolutnega.

Sintagma „mediteranska tradicija“ je pogosta in znana, ni pa dovolj jasna in določena. V teoriji in estetiki ter v razponu od antične jasnosti prek sprememb v naslednjih stoletjih do današnjega, praviloma nostalgичno obarvanega, abstraktnega, ogroženega in meglenega spomina, je doživljala nenehne spremembe v določilih, obsegu in vsebini. Zdi se, da so ob vsej zapletenosti zanesljiva le izhodišča, namreč bleščeče otroštvo ter prva, obenem najdragocenejša zrelost evropske omike v klasični antični misli in umetnosti, ko so nastali temelji za tisočletja vitalnega razvoja in stalnega obnavljanja mediteranskega življenjskega, zgodovinskega, miselnega in kulturnega prostora. Nikoli enotnega, razmejenega, nikoli zaprtega.

V poskusu, da bi to sintagmo opredelil, sega literarni medievalist Tomislav Ladan, torej znanstvenik iz diskurzivno povsem definirane umetniške dejavnosti, od nevprašljivega do negotovega, od objektivno določljivega do subjektivno vrednotenega.¹⁰ Opira se na zemljepisno ime (na grški pridevnik *mesógaioi*, lat. *mediterraneus* — „tisto, kar je znotraj“¹¹), se pravi povsem jasen geomorfološki pojem, čeprav je z njim označena pestra in neenotna pokrajina od prvega oljčnega nasada na severu do gostih skupin palm na robu puščave. Toda že s prestopom na naslednjo raven opazovanja, v zgodovinsko in kulturno opredelitev, se pokaže Ladanu to področje vse prej kot nedvoumno določljivo: z današnjimi petnajstimi (z Malto in Ciprom sedemnajstimi) državami ter jezikovnim Babilonom (zlasti če mu prištejemo tudi stare, ne več žive jezike), je to — na tri kontinente segajoče — področje dinamičen prostor, v katerega so „kot enovita plodna tla pritekale, se tam mešale, ustvarjale in razkrajale raznorodne in nasprotujoče si sestavine, kakršne so bile snovne in duhovne prvine asirske, mikenske, kretske, feničanske, egipčanske, grške, etruščanske, helenistične, rimske, hebrejske, krščanske, bizantinske, arabske, turške kulture, če naštejemo le najpomembnejše“. ¹² In ko Ladan opredeli za civilizacijski „talilnik in kalilnico nasprotujočih si svetovnih nazorov“, kot idealni komunikacijski pripomoček, ki je rabil „prisilnemu ali mirnemu spoznavanju, zblíževanju, prežemanju in nastajanju kulturnih, filozofskih, religioznih, političnih in literarnih vzorcev“, ga polagoma začenja spreminjati v simbol kulture, v prostor „rojstva in razvoja evropske omike“, v katerem so nastali „vseobsežni nadjezik evropske kulture“ ter hkrati „splošna (skupna) mesta književnosti: topoi me-

¹⁰ Ladan, Tomislav, *Mediteran i Mediteranizam*, v: *Parva mediaevalia*, Nakladni zavod Matice Hrvatske, Zagreb, 1983, 7–22.

¹¹ *Ibid.*, 8.

¹² *Ibid.*, 9.

sógaioi — mediteranizmi.“¹³ Vendar pa: ko skuša avtor v tolikšnem številu različnih jezikov, dediščin, pozneje še nacionalno opredeljenih, samostojnih umetniških razvoj poiskati nekakšno „mediteransko izročilo“, filozofski ali še bolj splošen duhovni temelj te, iz različnih izkušenj artikulirane dediščine, ki naj bo ji dodal tudi vse kar se je v Sredozemlju zgodilo literarno pomembnega — se zamisli nad „mediteranizmom“. Zazdi se mu „fantomski terminus“. Sicer kot povezujoče motive izpostavi „morje“ in „mitologijo“, kot spodbujajoče predmete značilno floro in favno, vremenske okoliščine in nebeška svetila, kot oblikovni mit klasične bogove in heroje, usodne dogodke in legende, toda ustavi se pred možnostjo, da bi izluščili „corpus in codex skupnih simbolov“. Le (povsem) pogojno našteje ožje sistemske oznake „mediteranizmov“.¹⁴

Podoben metodološki postopek bi se v glasbi obnesel le delno. Lahko bi ga prevzeli na prvih dveh stopnjah ter ugotovili, da so pač geomorfološka dejstva in kulturno-zgodovinski vidiki nekakšnega „sredozemskega izročila“ enako veljavni za vso duhovno nadgradnjo in za glasbo enakega pomena. Toda glede simbolov in konkretnih oznak se glasbena umetnost — še prav posebej tisti njen del, ki se iz sinkretične povezave z neglasbenim odločneje podaja v „čisto glasbeno“, abstraktno — sklicuje na svoje posebnosti. Kljub temu, da nastajajo v novejšem času o njenih semantičnih dosegih teorije in sistemi, ki tvegajo celo konkretne napotke za semantično analizo, kaže, da se glasbenih simbolov le ne da kar tako „prevajati“ in definirati s pomočjo drugih simbolov. Glasbeni simbol je „nekonzumiran simbol“ (S. Langer), ki se ne izčrpa kot simbol govornega jezika, zgolj v funkciji označevanja. Da izrek ali sodba o glasbi obveljata zunaj vesoljstva enega samega subjekta, morata biti dokazljiva na sami glasbi. S pomočjo glasbene analize, katere naloga naj bi bila preoblikovanje čisto glasbenega smisla v diskurzivno, pojmovno mišljenje. Vendar to, kot je prepričljivo pojasnil H. H. Eggebrecht,¹⁵ ni tako preprosto, saj glasba nima le čisto glasbenega pomena v sintaktičnem smislu, marveč tudi vsebino (Gehalt), ki kot semantična razsežnost ni enaka glasbenemu pomenu, a je v njem vsebovana in znanstveno prav tako oprijemljiva (ulovljiva) kot glasbeni pomen. Prav ta povezava sintaktične analize in semantične interpretacije omogoča preboj do некоč nedosegljivih predelov glasbenega.

Če naj bi omenjena načela uporabili konkretno, na primeru mediteranske glasbene tradicije, bi jih kazalo najprej preskusiti v območju temeljnega glasbenega materiala (leksike), tako (glasbene) folklore (ne pozabimo, da je bila — poleg cerkvene glasbe — marsikje pri nas do 16. stoletja edini vidik glasbenosti) kot pozneje umetne (vokalne, vokalno-instrumentalne in instrumentalne) glasbe mediteranskega bazena. Sistemizirane izsledke bi morali nato uporabiti v sintaktični analizi celotne glasbene strukture, šele potem bi lahko razvrščene in obdelane rezultate semantično interpretirali. Seveda z zavestjo, da nasploh vso zahodno kulturo določa mimesis, da se torej rojeva v soglasju z, oziroma na temelju kategorialnosti ali resničnosti dogodka, izkušnje, umetniške senzacije.

¹³ Ibid., 10.

¹⁴ Zaradi nedvomne privlačnosti naštetih značilnosti jih na kratko povzemam: vse, kar pripada Mediteranu (od arheološke izkopanine do jezikovne domislice); vse, kar je standardno, je klasično; vse, kar je sončno, življenjsko vedro; vse, kar je smešno, sinkretično; vse, kar je nezanesljivo, neresno, lenobno. Seveda se Ladan zaveda, da je iz „nevtralnobjektivnega“, nato „prenesenega pomena“ zašel v neulovljivo, subjektivno „všečnost in nevšečnost“. Ibid., 12.

¹⁵ Prim. Eggebrecht, H. H., Sinn und Gehalt, TzMW. 58, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979.

Najbrž bi tako pridobljeno gradivo še ne bilo dovolj za oblikovanje slogovnih in formalnih kriterijev, ki jih terjajo definicije (morda le za njihove posamezne elemente), vendar bi se vsaj približali abstraktnemu pojmu, torej miselnemu odsevu bistvenih, nujnih in splošnih lastnosti predmeta. Njegov obseg kot vsota posameznih nižjih pojmov, na katere se nanaša, se sicer izmika določanju, toda njegovi vsebini (bistvenim oznakam) se je moč približati s formalne in psihološke strani.¹⁶

Previdnost glede „slogovnih“ (stilbildenden) zmožnosti pojma „mediteranizem“ ne izhaja iz dvoma, ali bi se dalo opredeliti nekakšen skupni imenovalac za posamezna izrazna obeležja skupine glasbenih izdelkov, ali se in kaj se v različnih časih ponavlja, marveč iz okoliščine, da so ponovitve skupnih izraznih obeležij praviloma posledica vsakokrat drugačnih idejnih in estetskih konceptov, da se torej njihova funkcija spreminja. Če skušamo slog kot obliko abstraktnosti, ki obstaja zunaj umetnine, osredotočiti ter zamejiti območje, na katerem se kaže, ga seveda moremo opredeliti tudi s pomočjo duhovnega okolja (z zakonitostmi filozofskega mišljenja, psihologije), z izrazom življenjskih oblik subjektivnega, z dejavniki sociološkega reda, s kategorijami časovnega obdobja ali z določili prostora. Zato mnogi širijo časovne opredelitve do „polikronične periodizacije“ (Z. Lissa) zgodovine in odpirajo historično dimenzijo glasbenega sloga k „esencialističnemu konceptu“,¹⁷ ki zajame več med seboj prežetih ravni (sociološko, kulturno, psihološko, duhovno).

Morda bi nas lahko prav ta esencialistični koncept najbolj približal „mediteranizmom“ kot morebitni slogovni opredelitvi. Toda omenjeni zadržek glede spremenjene funkcije (ponovitev) velja.

Pogled na „mediteransko problematiko“ iz jugoslovanskega prostora stvar še bolj zaplete.

Predvsem, ta prostor je neenoten. Ozko sredozemsko vreteno, razpotegnjeno od Gibraltarja do Sueza in Rdečega morja, deli središčna os zemljepisno in zgodovinsko od severa proti jugu na dva sovražna dela — na Zahod in Orient. Usoda jugoslovanskega prostora je, da mu je prav ta os stoletja določala življenje in snovanje. Na tem koščku sveta se križajo in spopadajo tri kulture, tri omike, trije načini mišljenja: krščanski, torej rimski svet, središče starega rimskega univerzuma, ki je postal katoliški in je segal do protestantskega sveta, nadalje islamski svet, tako zelo, v vsem svojem bistvu nasproten Zahodu, ter grški univerzum pravoslavja, v katerem se še na razne načine oglašča Helada. In povrh ta prepletenost nenehno hlepi po obnovi in preoblikovanju komaj zgrajenega. Spomnimo se le karolinškega preroda v 8. stoletju,¹⁸ gotske presnove mediteranskih tradicij v 12. stoletju in najplodnejše obnove, ki jo je prinesla renesansa.

¹⁶ Nekaj temeljnih oznak, ki jih je izpostavila zavest o mediteranskih kulturno-zgodovinskih izhodiščih na raznih področjih duhovne nadgradnje ter jih štejejo za relevantne pri opredeljevanju glasbenih mediteranizmov: izraz in deskripcija imata prednost pred racionalnostjo in metrično-formalnim eksperimentiranjem; poudarjena kreativnost, vitalnost, improvizacijskost; erotičen odnos do umetnosti; dialog moško-žensko kot temelj umetniške ustvarjalnosti; patetično, močno, pretirano, nezumno, fantastično, silovito, trenutno — ob umirjenem, uravnoveženem, jasnem, prosojnem, lahkotnem, trajnem; nasprotja se pogojujejo, usklajajo in oplajajo; dionizično in apolinično v kontrastu in dopolnjevanju; velik pomen videza, zunanosti, dekorativnosti.

¹⁷ Supićić, Ivan, *Estetika evropske glazbe*, JAZU, Zagreb 1978, 96.

¹⁸ Prav delo in zagon Karla Velikega sta dosegla, da islamski naval ni uničil rimske dediščine, oz. rimske tradicije v osredju Evrope. Prerod označuje prava mediteranska estetika.

Civilizacijske koordinate tega prostora so se torej večkrat premikale in spletale na novo, kar je v vsej dolgi in burni zgodovini izzivalo spopade, previranja in nesporazume. Do današnjih dni, ko se v odgovor na željo zahodnega dela prostora, da bi dokončno stopil v zahodno-evropski civilizacijski krog ter „na pot evropskega individualizma“,¹⁹ oglašava v jugovzhodnem delu opozorilo, da „evropejstvo ne sme biti ekskluzivno“, da ne bi smeli „preferirati grško-krščanske, zahodnoevropske kulture in civilizacije“ ter pozabiti, da je „tudi vzhodno-orientalni tip kulturne identitete del evropsko-mediteranskega kulturnega kroga“ in da „jugoslovanska evropeizacija pač ne more temeljiti le na enem kulturnem kontekstu“.²⁰

Kot naslednjo posebnost velja poudariti trdno, dolgo in zelo učinkovito spopadanje ter prežemanje in zraščanje antičnega in slovanskega elementa, v jugovzhodnem delu pozneje tudi islamskega.²¹ Za ves naš srednji vek in tudi nadaljnji razvoj je očiten temeljni pomen antične umetnosti in rimske tradicije. Kakor vsi ostali barbarski narodi, ki se danes ponašajo s statusom „zgodovinskih“, „zrelih“ nacij, so tudi slovanska plemena prišla v te kraje kot prezgodovinski divjaki, ki so razdirali in uničevali, a se hkrati tudi učili in prevzemali: jezik, pisavo, religijo (kot ideologijo in kot vsoto znanj in moralnih norm), oblike življenja — in s tem naredili usodni korak iz predzgodovine v zgodovino. Čez dve stoletji, morda tri je civilizacija že obvladala ta prostor; nasprotja se niso več le spopadala, začela so se tudi že usklajevati. Iz novih oblik sožitja pa so s posebno življenjsko silo pričeli tu in tam rasti tudi samonikli poganjki, ki so dokazovali ustvarjalno naravo umetnosti. O tem pričajo številne likovne umetnine, arhitektura, cerkveno petje, literarna dela, ki so plod simbioze slovanskih sestavin in močne mediteransko-klasične podlage.

Dolga stoletja so se torej slovanski narodi na tem občutljivem področju med močnimi vplivnimi sferama Bizanca in Rima, vkleščeni med germanske, romanske, grške, turške in arabske elemente, pripadajoči katoliškemu, pravoslavnemu in islamskemu svetu potrjevali v svoji genetično-psihološki drugačnosti in polagoma gradili svojo identiteto.

Za ves skrajnje diskontinuirani razvoj narodnih (še le od 19. stoletja tudi nacionalnih) kultur teh prostorov pa je hkrati značilna nenehna receptivnost. Ugotovitev ni mišljena z negativnim predznakom, razumeti jo moramo kot „medsebojno prežemanje in oplajanje“, ki naj bi bilo „smisel in vrednost kulture“.²² Tudi nacionalne, za katero ni usodno ali in v kolikšni meri je samobitna, saj je ta vidik vrednostno ne opredeljuje.²³

Antična, mediteranska izhodišča kulture jugoslovanskih narodov so se torej obnavljala, kombinirala z novimi dodatki, bodisi z življenjskimi sokovi korenin ali s prev-

¹⁹ Kermauner, Taras, Novo pismo srbskemu prijatelju, prim. Jajčinović, Milan, Odiseja slovenskog intelektualca, Danas, 285, 36–37.

²⁰ Filipović, Muhamed, ibid., 37.

²¹ Od dveh najmočnejših migracijskih valov nas prvi, arabski (od 7. stoletja dalje), ni močnejše zajel, drugi, turški (od 11. stoletja) pa je usodno dosegel zgodovinsko in kulturno profiliranje tega prostora.

²² Nietzsche, F., Der Wille zur Macht, Körner, Leipzig 1912, 192.

²³ Zgodnje razumevanje tega, prav v našem stoletju tako zlorabljenega problema naših nacionalnih umetnosti najdemo pri Vladimirju Levstiku. Že l. 1909 je zapisal, da „slovenska književnost ni izključno sad nacionalne energije, marveč tudi tujih vplivov“. (Poizkus o lepem slovstvu pri Slovencih, Ljubljanski zvon, 1909, 394). Istega leta beremo tudi pri A. G. Matošu: „Po nastanku in izvoru so nacionalne kulture sad tujih vplivov. Tisto, kar je v narodu najboljše, je sad zunanjih kalí. Moč narodne kulture ni v sposobnosti, da odvrže, eliminiira, marveč v moči sprejemanja, absorbiranja tujih kulturnih prvin“. (Članek „Narodna kultura“, Sabrana djela, zv. IV, Zagreb 1973, 268).

zemanjem poživljajočih impulzov, ki so jih ustvarjale nove migracijske tvorbe. In čeprav naj bi bila, po mnenju C. Lévi-Straussa, vsaka civilizacija „gluha“ in slepa za vrednosti drugih,... da bi lahko bolj intenzivno ustvarjala lastne vrednosti“,²⁴ čeprav naj bi bila njena „enotnost“ odvisna od tega, „ali priznava določeno število temeljnih vrednosti, ki jih vsiljuje vsem svojim članom“,²⁵ opozarja vendarle isti mislec, da zgodovina človeške družbe pozna „en sam optimum različnosti, ki je znak najbolj plodnih obdobij. Če je namreč neka družba zaprta vase, se le reproducira in nazaduje; in če je komunikacija preveč intenzivna in prehitra, zamorijo možnosti asimiliranja ustvarjalne sposobnosti; le v nekaterih obdobjih je doseženo ravnovesje — komunikacija je obstajala, bila pa je dovolj počasna, da so njene produkte lahko asimilirali“. ²⁶ Glasbena umetnost naših prostorov bi te teze lahko potrdila in argumentirala. V obdobjih namreč, ko ji je sploh uspelo, da se je artikulara kot relevantni del duhovne nadgradnje, je v svojih različnih zemljepisnih in časovnih segmentih poznala blagodejne učinke komunikacije (omenimo le renesanso na Hrvaškem, ki je bila najbolj neposredno vključena v italizirano mediteransko izročilo), a tudi negativne vplive zaprtosti ali prehitre komunikacije (posebej z germansko kulturno sfero v severni Hrvatski in Sloveniji). Zdi se da je „optimum različnosti“ občasno tudi presejala, v ugodnih okoliščinah in časih pa ga je s pridom izbrala in realizirala. Umetnosti „periferije“, „obrobnih narodov“ (področij torej, ki so oddaljena od velikih središč in jih njihovi premočni vplivi ne dosega) namreč relativna neodvisnost in samostojnost praviloma pomagata, da izbira iz različnih virov. Na takšnih področjih ustvarjajo z večjo prostostjo in lažje dosega ustvarjalne sinteze.

Zavest o tem dejstvu, kot možnosti in perspektivi, je dozorela šele v najnovejšem času. Skupaj z zavestjo, da se ni lahko znati in ravnati v prostorih, ki so „med temnim patosom determinizma in varljivega indeterminizma Sartrove 'svobodne izbire usode'“. ²⁷

Če naj to razmišljanje slednjič izostrimo v območje glasbenega, ne moremo mimo teme pomenskega bitja glasbe. Ne gre za polemiko s „teorijo odseva“, a če je ena od uporabnih možnosti za preboj k leksično-sintaktičnim oz. strukturalnim prvinam glasbenih „mediteranizmov“ razprava o naravi glasbenega materiala ter „intonaciji“, smo pač dolžni opredeliti izhodišča.

Poskusi, ki izhajajo iz misli, da je glasba odsev, izraz, oris, simbol nečesa kar obstaja zunaj nje same, ji odrekajo zgolj njej lastno bitje. In nič bolj ne zadene njenega bistva nazor, da je čista igra z akustičnim materialom. Ob vseh negotovostih in nedorečenostih, ki se jih muzikologija še danes zaveda ob vprašanju „kaj je glasba“, ²⁸ je nedvoumno le dejstvo, da je glasba v svoji izvornosti neponovljiva, enkratna, in da njene vrednote niso nekje „za toni“, v zunajglasbenih dejstvih, temveč v glasbenih odnosih samih. Ali z besedami sistematika: „Da bi prvine, ki sestavljajo glasbo, bile glasba, morajo biti v sistemu“. ²⁹ Če se torej strinjamo, da ima struktura glasbenega dela tri ravni — material, oblikovano vsebino ter duhovno eksistenco v statusu neponovljivega in samostojnega bitja, potem sledi, da vsaka glasbena umetnina s pomočjo in med

²⁴ Lévi-Strauss, C., Tužni zapad, v: Kulturni radnik, Zagreb 1982, XXXV, zv. 4, 92.

²⁵ Ibid., 94.

²⁶ Ibid., 94.

²⁷ Protić, M., Oblik i vreme, Nolit, Beograd 1979, 212.

²⁸ Prim. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H. H., Was ist Musik, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1985.

²⁹ Prim. diskusijski prispevek J. Fukača v: Colloquia musicologica, Brno 1973, Fasc. II, 615.

obdelavo, s strukturiranjem pravzaprav ugrajuje duhovne vrednote v material; skoraj bi rekli, da metafizično-duhovno raven prevaja in vnaša v materialno.

Seveda je po drugi strani, če gre za modalni aspekt umetnosti, nedvomen intermodalni odnos med umetnostjo in „objektivno stvarnostjo“. Zgodovina filozofije je širila kategorije modalitet klasične ontologije (možnost, nujnost, slučajnost, stvarnost) ter jim dodajala nove; med zadnjimi „sostvarnost“,³⁰ kot osnovni modus umetnosti, ki ji sicer ne pripada po sebi, marveč v relaciji do druge modalitete, do stvarnosti. Max Bense pravi: „Narava obstoja umetnine je v tem, da si estetski predmet podreja realni predmet, da bi le-ta mogel obstajati in bi ga mogli opaziti. Estetsko bitje je 'sostvarno bitje' in 'sostvarnost' je torej ontološki korelat estetskemu stanju, ki ga imenujemo lepota“.³¹

Ker potemtakem oblikovani zvočni material ni svet po sebi, temveč svet za nas, za ljudi različnih časov in civilizacij, moramo upoštevati še dimenziji časa in prostora, ki pomembno sodelujeta pri ustvarjanju nekakšnih modelov. V določenem času in območju ti splošno veljavni obrazci omogočajo in pogojujejo recepcijo oz. komunikacijo. Čeprav ni dvoma, da prvine glasbenega jezika same po sebi niso semantično opredeljene, je danes prav tako jasno, da v gotovih kombinacijah, ki jih je praksa razvrstila po značilnostih, se pravi tipizirala, učinkujejo na poslušanje, na asociativne predstave in domišljijo ter sprožajo čustvene odzive. Slednje označuje psihologija za „tendenco“, „instinkt“, oz. „reakcijo po shemi, po vzorcu, ki — ko je enkrat sprožen — deluje in hoče delovati avtomatično“.³² (Eden takih „kulturnih obrazcev“ je prav antična grška umetnost.) Obrazci vsebujejo spodbuden, razumljiv in osredotočen human naboj, energijo in gradivo, ki se bosta v določenih trenutkih umetnosti postvarila ter oblikovala v nove, drugačne, vendar razumljive intelektualne ali estetske izreke (sporočila). Te „antropološke konstante“, vzorci, domala šifre, neke vrste „oporočna sporočila“ privrejo iz globin preteklosti in pomembno „izsevajo“ v (nekem) drugem, sedanjem času.

Vsa zgodovina glasbe potrjuje ta splošni psihološki model. Glasbeni sistemi, ki so nastajali v določenih obdobjih, so vedno imeli in imajo meje, znotraj katerih se giba in je vanje zamejen glasbeni izraz, sporočilo, pomen. Teh meja ne določa toliko avtonomna in racionalna logika samega sistema, kolikor območje asociacij po sorodnosti, ki se kažejo pri skupinah znotraj ene kulture, ker so rezultat odnosa med glasbeno organizacijo in zunajglasbenimi doživetji. Glasbeni obrazci, tradicije in pomeni živijo torej „kot dispozicije in navade, ki tvorijo subjektivne kontekste nešteti posameznikov... Estetskega odziva ni izven odziva posameznikov, ki mu dajejo pomen“.³³

Sintagma „mediteranska tradicija“ se sklicuje in opira prav na takšne vzorce z določenim odzivom v prepoznavnem in emocionalno-estetskem območju. Gre pravzaprav za nekakšen dinamičen in razvijajoč se sistem povezav in odnosov med prvini: vzorci niso ne trdni ne dokončno in jasno razpoznavni. Toda zdi se, da bi se jim lahko približali vsaj iz treh smeri: s stališča glasbenega materiala, s stališča antične doktrine lépega in s stališča pomena igre za ustvarjalni in receptivni proces v glasbi mediteranskega izročila.

³⁰ Predložil jo je in uvedel Max Bense v svojem delu „Aesthetica“ leta 1954.

³¹ Bense, Max, *Aesthetica*; prev. Estetika, O. Keršovani, Rijeka 1978, 29.

³² Prim. MacCurdy, J. T., *The Psychology of Emotion*, Harcourt, Brace & Co., New York 1925, 556. Angleški termin „pattern reaction“, s katerim se je v novejšem času ukvarjala predvsem Ruth Benedict, prevajajo tudi kot reakcija na strukture, oz. reakcija spleta.

³³ Aiken, H. D., *The Concept of Relevance in Aesthetics*, *Journal of Aesthetics*, VI, 1947/48, 159.

Vprašanje glasbenega materiala se neposredno navezuje na omenjene pomenske značilnosti glasbe in njenega jezika, ki so rezultat glasbenega oblikovanja človekovega duhovnega, emocionalnega in intelektualnega življenja. Termin „intonacija“, kakor ga je predložil Boris V. Asafjev³⁴ in sta ga v novejšem času ustvarjalno razvila predvsem E. M. Orlova in J. Jiránek,³⁵ naj bi zajel kompleksno akustično izpovedovanje procesov, ki potekajo v človekovi zavesti kot zvočno-nazorne pomenske vsebine. Toda njegova temeljna misel-hipoteza, da je namreč procesualnost glasbenega „intoniranja“ neposreden odsev procesualnosti (potekov) v človekovi zavesti nasploh, je sprožila vrsto zapletenih filozofskih vprašanj. Predvsem: ali je „procesualno“ v gibanju sploh mogoče ponazoriti, „prikazati“, izraziti ali celo odsevati? Asafjev je namreč dosledno vztrajal na novitosti miselnega procesa; besedo ter „intoniranje“ je uporabljal kot enakovredna pojma, prepričan, da je beseda „vozlišče smiselne vsebine“, intoniranje, ki ima „meličen“, tekoč, procesualen značaj, pa prav tako nosilec pomenskosti, le drugačne. Vendar se je zavedal, da je ta „skupek vseh značilnosti, ki opredeljuje vsebinski pomen neke melodije ali teme“ (če naj bi bila vsebinskost „intonacije“ enoznačna) možen le, kadar skladatelj v melodiki in načinu strukturiranja uporablja elemente opredeljenega in znanega sloga ali ljudske glasbe, se pravi „izrazne forme, ki so nadindividualne ali splošno razumljive“. Asafjevu je bila torej intonacija nekaj oprijemljivega, z glasbeno-tehničnim izrazoslovjem določljivega, ker zajema — v primeri z motivom, temo, frazo, ritmičnim ali melodičnim modelom — konkretno zvočno formo, forma pa razen melodije, harmonije, ritma in tempa obsega še dinamiko, agogiko, barvnost in vse odtenke artikulacije. In ta najmanjša glasbena prvina, ki je že nosilec pomena in opredeljenega izraza, je dinamična, razvija se ter dobi polno veljavo in upravičenost šele v strukturi celote. Takšna intonacija je seveda nujno plod psihološke strukture ljudi določenega področja in kaže značilnosti njihove mentalitete.

Ko je Theodor Adorno razvil misel B. Asafjeva, je izoblikoval znano tezo o naravi glasbenega materiala.³⁶ Če je namreč v „intonaciji“ (ali širše, glasbenem materialu) tendenca, ki skladatelja omejuje pri izboru sredstev in mu krči teoretično neomejen krog možnosti, potem je ta material — kajpak spremenljiv, saj je vključen v zgodovinske procese, ki se v njem zrcalijo in naplavlajo hkrati z zgodovinsko izkušnjo — ogle-

³⁴ Asafjev, B. V., *Die musikalische Form als Prozeß*, Berlin, 1976. Delo je nastalo in so ga v ruščini objavili leta 1930 (Gosizdat, Moskva), drugi del „Intonacija“, pa je izšel leta 1947 (Muzgiz, Moskva). Misel ni ne nova ne povsem izvirna. Srečamo jo, sicer nedorečeno in v okviru estetike tistega časa, že v nauku o afektih in figurah 18. st.; dotaknila sta se je tudi J. J. Rousseau v teoriji o govornih akcentih v glasbi in L. Janáček v teoriji o govornih motivih. Neposredni predhodnik Asafjeva pa je B. L. Javorski s svojim pojmom intonacija (Stroennie muzykalnoj reči, 1908 in Osnovnye elementy muzyki, 1923). Kot idejo o „socialnem izboru intonacij“, ki v zgodovinskem procesu vodi do kristaliziranih formalnih obrazcev jo utemeljuje tudi Max Weber v razpravi „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“ (1921). Hkrati z Asafjevimi je razvil tezo o dinamično-procesualnem značaju glasbe in njenega intonacijsko-nazornega bitja v človekovi spoznavni dejavnosti tudi Ernst Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, Berlin 1922 in *Musikpsychologie*, Berlin 1931).

³⁵ Orlova, E. M., B. Asafjev, *Putj issledovatelja i publicista*, Muzyka, Leningrad 1964; Jiránek, J., *Asafjevova teorija intonance, její geneze a význam*, Academia, Praha 1967.

³⁶ K temu pojmu, ki je bil za njegovo mišljenje glasbe temeljnega pomena, se je Adorno vračal več kot trideset let. Prim. članke „Reaktion und Fortschritt“, 1930, v: *Moments musicaux*. *Neuedruckte Aufsätze 1928—62*, Frankfurt 1964, dalje „Zur gesellschaftlicher Lage der Musik“, v: Prokop, D. (Hrsg.), *Kritische Kommunikationsforschung*, München 1973, dalje *Imromptus*, Frankfurt 1968 in *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbeck 1968.

dalo in izraz človekovega duha v določenem podnebjju. Glasbeni material potemtakem ni le surovina in temeljni gradbeni element, temveč je zavestno predoblikovana snov, glasbena umetnost pa pravzaprav objektivira duha, saj je estetični in obenem metafizični prevod in substrat eksistence.

Zdi se, da lahko prav v tej smeri iščemo glasbene „mediteranizme“. In sicer na dveh ravneh. Prvič, v pradavnih glasbeno-folklornih plasteh, ki kot tenkočuten seizmograf beležijo živa fermentiranja in vedno znova različne obnove na temelju oddaljenega prvotnega izročila. Le-te so za poznejše, nacionalne kulture našega prostora bile in ostale velikega pomena kot (zavestne ali instinktivne) nosilke prvotnega psihološko-emocionalnega naboja prebivalstva na nekem območju. Prav jugoslovanski prostor kaže in potrjuje z mnogolikostjo glasbeno-folklornih naplavin in usedlin starost tiste plasti, v kateri se je ljudski, pozneje tudi umetni duhovno-ustvarjalni razvoj razraščal v različne smeri, uravnavali pa so ga gibalna, zavore ali zgodovinska usoda, ki so jih zgodovinska dogajanja vezala s temi temelji. Ob trajno živem slovanskem temelju sta vplivali na severu germansko in madžarsko območje, ob jadranski obali predvsem italijansko, na vzhodu in jugo-vzhodu grško, bizantinsko in turško.

„Mediteranizme“ bi torej mogli iskati že v glasbeno-folklornih plasteh različnih področij, če bi upoštevali delitev na zahodno in vzhodno, „rimsko“ in „bizantinsko“ sfero. Seveda bi jih lahko iskali tudi v tistih predelih umetne glasbe, ki so intonacijsko tesno povezani z odgovarjajočim glasbeno-folklornim prostorom. Toda vredno jih je iskati tudi v ustvarjalno potentnem sloju zavesti (ali podzavesti), kjer se s pomočjo (pred)priljubljenega glasbenega materiala izpoveduje mentaliteta brez opiranja na folklorno, v historično-kulturni intususceptiji“ ali „socialno-historični konstelaciji“, ki zajema „kulturno usedlino rodov“. ³⁷ Uspešna realizacija takega materiala lahko spodbudi ustvarjanje cele vrste sorodnih glasbenih del, ki jih slogovne kategorizacije rade označujejo s pojmom „prostorskega sloga“. ³⁸ Seveda je odvisno od številnih dejavnikov — ne nazadnje od zgodovinskih možnosti izbora, ki jih je skladatelj imel ali jih ima — kdaj bo do tega prišlo in v kakšni obliki, kdaj se bo „zgoj virtualno, v duši naroda živeče“ aktiviralo kot „kolektiven spomin“, ³⁹ na katerega se je moč opreti. Ko bodo torej opredeljene značilne kombinacije (intonacijska jedra), ki naj bi jih v območju glasbenega materiala zajemali in izpovedovali glasbeni „mediteranizmi“, bi kazalo raziskati, kdaj, kako in zakaj so se močnejše profilirale prav v sredozemskem bazenu, še zlasti glede na skoraj pravilno valovanje univerzalističnih in nacionalno poudarjenih glasbenih hotenj. V jugoslovanskem glasbenem prostoru so namreč v določenih časovnih razmikih močno poudarjali krepko in življenjsko slovansko izročilo, posebej kot obrambo pred germanskimi in turškimi vplivi. Skoraj istočasno opazimo ponavadi tudi močnejše in plodovitejše izžarevanje mediteranskega izročila. Predvsem na jadranski obali in otokih, v cerkveni (latinski in glagoljaški) ter posvetni glasbi (zahodna, katoliška mediteranska tradicija), a tudi po vsej (starejši in novejši) glasbi, ki je povezana z intonacijami srbskega ljudskega cerkvenega petja (vzhodna, pravoslavna mediteranska tradicija), to pa je močno zasidrano v grško-bizantinskem kulturnem krogu.

Antična doktrina lepega (v estetskem smislu) je možna raven opazovanja našega problema zato, ker se je obdržala skozi stoletja in velja na jugoslovanskih tleh še danes prav v tistih segmentih glasbenega, ki bi jih radi opredelili za mediteranske. Temeljna

³⁷ Trstenjak, Anton, Psihologija ustvarjalnosti, Slovenska matica, Ljubljana 1981, 364.

³⁸ Hauswald, Günter, Musikalische Stilkunde, TzMw. 24, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1979, 100.

³⁹ Trstenjak, A., op. cit., 365.

je kajpak misel, da izhaja lépo iz sorazmerij delov, da je odvisno od izbora teh sorazmerij ter prave razporeditve delov in se potemtakem opira na „harmonio“ in „symmetrio“, na skladje in sorazmerje. Ta model klasične umetnosti, ki so ga od 18. stoletja dopolnjevali z mislijo, naj bi bilo lépo smoter in namen umetnosti, dokončno poveže lépo in umetnost tudi v estetskem smislu. Za umetnost mediteranske tradicije ostanejo ti temelji neomajani tudi tedaj, ko skušajo Nemci in Angleži v 18. stoletju razglasiti lépo za neoprijemljivo, češ da je človekova subjektivna predstava, ne pa nekaj objektivno določljivega. V mediteranskem izročilu lépo brez dvoma živi kot smoter umetnosti, ne le zavestno, marveč tudi v območju genetske dediščine, v „sublimirani biološki prirejenosti“ človeka, kot bi to pripravljenost „onstran intencionalnosti“ poimenoval prof. Trstenjak.⁴⁰

Razen tega je mediteransko izročilo povezovalo klasično teorijo lepega z mislijo, da lépo izhaja iz dovršenosti (umetnine); najbolj jasno in skoraj ukazovalno je to artikulirano v času renesančnega preroda. Povezovalo pa jo je tudi s staro Plotinovo trditvijo, da je lépo izražanje „notranje oblike“, da torej zajema psihično oz. psihološko razsežnost.⁴¹ Čeprav je izraz „ekspresija“ v rabi šele od 17. st. in se je povezovanje lepega z izražanjem čustev rodilo komaj v 18. st., je glasba mediteranskega podnebja od najstarejših časov poudarjala razsežnost ekspresivnega, in ne le v območju dionizičnega. In ko se je teorija lepega do 18. st. zoževala iz širokega, objektivno interpretiranega antičnega pojma na zgolj estetski, subjektivno določljiv pojem, od splošnega na pojem klasično lepega, je za mediteranski prostor posebej pomemben in značilen razvoj misli od „lepega svetâ“ k „lepemu umetnosti“, od občudovanja dovršenosti narave k zavestnemu naporu, da bi dosegli lepoto umetnine. Občutljivost za naravo in njeno preobilje lepega prenašajo v estetske razprave in jo oblikujejo v potrebo po lépi umetnini. Teoretsko mišljenje je postavilo krepke, uporabne in prijetne okvire za misel o lepem in njeno povezavo z umetniško ustvarjalnostjo. V različnih zgodovinskih kategorijah lepega se je glasba vedno sklicevala na grška izhodišča, na „harmonio“, skladje, ta temelj pa nato širila z dodatnimi pridevki, kakršni so „primernost“ (t.j. prilagojenost namenu), „okras“ (ki ga dodajajo strukturi), „privlačnost“, „ljubkost“, „vzvišenost“ itd. Toda: naj gre za funkcionalni ali avtonomni pomen takšnih pridevkov, umetnost mediteranskega izročila nikoli ne pozablja klasičnega ideala sorazmerij, usklajenosti delov, skrbi za mero in skladje. Tudi če je izraz poudarjeno ekspresiven in ne gre toliko za simetrijo (ki se opira na absolutno lépo in jo doumemo razumsko), temveč za evritmijo (za lépo, ki ga zaznavajo čutila, za glasbeno lépo v ožjem pomenu). Naravno lépo in umetniško lépo sta prehodila v estetski misli in ustvarjalni praksi od antičnih časov do Kanta zapletena pota spremenljivih medsebojnih odnosov. Vendar je od Kanta sèm jasno, da se prežemata, in da lépega ne zaznavamo le razumsko, ampak tudi z okusom, domišljijo, instinkti, da torej ni samo objektivno določljiva kategorija, marveč hkrati zavezano subjektivni presoji. „Lépo se po Kantu razkriva zaznavanju, pri katerem čuti in domišljija fungirajo smotrno (zavoljo smotra spoznanja), ne da bi pri tem izpolnili smoter (oblikovanje pojma)“.⁴² Prav v teh predelih živita mediteransko zaznavanje in občutenje lepega, v teh predelih se giblje tudi ustvarjalni proces, katerega tehnični napor je praviloma prikrit. Glasbena umetnina učinkuje najpogosteje sunkovito in obenem lahko, kot „od brega odvaljena“, v eni sami sapi oblikovana, organsko zrasla celota, ki ima za temelje red, harmonijo in sorazmerje delov. Vendar ji ni odvzeta

⁴⁰ Ibid., 405.

⁴¹ Prim. Tatarkijevič, V. Istorija šest pojmov, Nolit, Beograd 1978, 188–212.

⁴² Dahlhaus, C., Estetika glasbe, Cankarjeva založba, Ljubljana 1986, 52.

napetost in tudi pravica do deformacije, do potrjevanja mimesisa ne: priznava misel, da lahko neestetsko in nevredno s pomočjo intelektualne in tehnične operacije imitiranja pridobi estetsko vrednost.

Slednjič le še beseda o igri kot značilno estetski oznaki glasbe mediteranskega izročila, tudi pri nas, o tej estetski posebnosti umetniške ustvarjalnosti. Prof. Trstenjak vidi prav v „svobodni in umetni“ igri, igri s kombinacijami v procesu oblikovanja „osamljenih, osamosvojenih in sproščenih estetskih kvalitet“, potrdilo estetske narave umetnosti. Umetnost tako zapušča območje „biološke nujnosti, koristnosti in determiniranosti“, ter vstopa v prostore pričakovanja in „sfero čistih kvalitet, estetske koncentracije“, ki je povezana z „organsko distrakcijo“. ⁴³ Mediteranska umetnost izrablja v tem estetskem vidiku igre predvsem prijetno in radostno dimenzijo svobode (umetniške igre) brez praktičnega namena, funkcionalne vpetosti in nalog, brez kakršnekoli vnaprej določene usmeritve. Pozna le osredotočenost in zavzetost ter spoštuje pravila (renesančna glasba kaže bleščeče primere te svobodne in samostojne povezave dveh kulturnih, časovno zelo oddaljenih obdobj istega naroda, ki dosega v ustvarjalni igri kot temeljnem gibalno neverjetne umetniške viške; tudi na naših tleh). Zdi se, da v tem prostoru pravila ne ovirajo in ne omejujejo vzletov domišljije, da jim niso nevarnost, temveč le dobrodošel okvir za sproščeno igro, za tisto harmonično ravnovesje med „oblikovnim nagonom (Formtrieb) in nagonom po gradivu (Stofftrieb)“ ter opozarja, da je „človek le tedaj popolnoma (dokončno) človek, kadar se igra“. ⁴⁴ V igri, v soodnosu domišljije in razuma, je umetnik svoboden in sposoben za tisti estetski naboj, ki ga slutimo v ozadju številnih umetniških del in tako neposredno, zlahka zajame poslušalca, ga obdaja z ugodjem ter mu izmami pridevnike, kakršni so „prikupno“, „zapeljivo“, „očarljivo“ — „sproščeno“. V filozofskem pomenu istovetijo igro celo s svobodo, simbolično povezujejo svobodo z igro, ki da je možnost „nečesa drugega“ in drugačnega, česar ni v polju nujnega in stvarnega. ⁴⁵ Seveda pa ne smemo spregledati niti vidikov larpurlartističnih zaobrnitev tega postulata, saj so v mediteranski glasbeni tradiciji značilni in pogosti. In tudi ne dejstva, da terja te vrste igra „elegantno“ premoščanje odpora, na katerega naleti ustvarjalec pri oblikovanju glasbenega gradiva v takšnem smislu.

Orisani vidiki segajo v različne predele glasbenega: v naravo glasbenega materiala kot substrata duha, v dojetje umetniške lepote in v mehanizme oz. motive oblikovanja. Z njimi sicer nismo izčrpali možnih poti do glasbe Mediterana, gotovo pa vodijo k osredju mediteranskega občutenja glasbe.

⁴³ Trstenjak, A., op. cit., 463–466.

⁴⁴ Schiller, Friedrich, Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, v: Über Kunst und Wirklichkeit, Reclam, Leipzig 1959, 329.

⁴⁵ Prim. teze o ontologiji igre in svobodni, v: Axel, Kostas, Uvod u buduće mišljenje, Zagreb 1972.

SUMMARY

Discussion on the subject and definition of the once again topical „Mediterranean art tradition“ is turned into a basis for an attempt at aesthetic-theoretical penetration into the concept of musical „Mediterraneanisms“, especially of those within the Yugoslav domain. The cognizance of the fundamentals and leading principles of the Mediterranean mentality, together with the awareness of the historical clash between the three civilization-cultural-religious realms (Christian, Islamic, Orthodox) serves as a framework for sorting out not just individual typical compositional techniques but even more the three parallel relevant levels of subject-matter where such musical „Mediterraneanisms“ are traceable. These are: ancient aesthetic doctrine of the beautiful with a pronounced dimension of the expressive, then play (and playfulness) as a distinctive aesthetic designation entailing divergent effects and consequences, and finally the musical „intonation“ and pre-formed musical material (in B. Asafjev and Th. Adorno’s sense) as the groundwork of artistic formation.