

Gregor Pompe

## EVROPSKA GLASBA? – NEMUZIKOLOŠKO VPRAŠANJE

**Ključne besede:** evropska glasba, zgodovina glasne, univerzalno, nacionalno

Pri prevpraševanju o obstoju enovite entitete evropske glasbe naletimo na bistveno drugačen spekter problematike, kot ga podobno vprašanje sproža na primer denimo znotraj primerjalne književnosti, kjer so osnovne dileme večinoma povezane z razmerji med posameznimi nacionalnimi literaturami in možnostjo odkrivanja skupnega evropskega, nadnacionalnega »jedra«. Pojem evropske glasbe se zdi danost, ki je muzikologija ne problematizira prav dosti.<sup>1</sup> Prevladuje torej občutek, da je »obstoj evropske glasbe nesporno dejstvo, ki pa ga večina (med njimi tudi nekaj znanstvenikov) ne zna definirati« (Wagner, 1995, 462). Tako se muzikologija bolj kot definiciji evropske glasbe posveča razlikam med evropsko in neevropsko glasbo, kar je celo ena izmed osrednjih etnomuzikoloških nalog, medtem ko se glasbeni zgodovinarji ukvarjajo le še z razliko med evropsko in ameriško glasbo (Danuser in drugi, 2003), kar je tipično nacionalno fundirana dilema. Ameriška glasba namreč v resnici korenini v evropski umetniški glasbi 18. in 19. stoletja; po drugi strani pa se zdi, da so specifične značilnosti ameriške glasbe prve polovice 20. stoletja povezane predvsem s prevzema-

---

1 Zanimivo je tudi, da se vprašanju »evropskosti« glasbe posvečajo predvsem muzikologi glasbeno »manjših« nacij, ki na ta način iščejo legitimacijo za vključevanje v širši bazen evropske in s tem umetniške glasbe. Tako med pomembnejšimi razpravljavci srečamo na primer muzikologe iz nekdanje skupne države – Marijo Bergamo (Bergamo, 1993, 1995), Nikšo Gliga (Gligo 1995), Aleksandro Wagner in Zdravka Blažekovića (Wagner 1995), Bojan Bujića (Bujić 1993), Evo Sedak (Sedak 1993) – ali neevropske znanstvenike (Covell 1993).

njem modelov iz ljudskih glasbenih tradicij številnih narodov, poseljenih po ZDA in bližnji okolici, kar je bilo v veliki meri značilno tudi za Evropo 19. stoletja za časa nacionalne prebuje. To pomeni, da je ameriška umetna glasba v resnici »evropska« in da geografski kriterij nikakor ne zadošča za definiranje pojma.

Pomembne razlike se pokažejo tudi ob epistemološki primerjavi muzikologije in literarne vede – muzikologija ne pozna svojih nacionalnih različic, ki so značilne za literarno vedo. Sintagma »slovenski muzikolog« tako ne pomeni, da se takšen znanstvenik ukvarja zgolj s slovensko glasbeno umetnostjo in se v tem razlikuje od, denimo, nemškega muzikologa; morda bi lahko do neke mere pri posameznih nacionalnih muzikoloških »šolah« opazili le to, da so pri njih bolj v rabi določeni metodološki modeli, pri drugih spet drugi (tako se zdi anglosaška muzikologija zavezana »popisovalnemu« historizmu, medtem ko nemška muzikologija zgodovino glasbe motri iz poudarjeno sociološko-estetske »distance«, pri čemer pa je predmet obeh »muzikologij« isti: zgodovina in teorija evropske glasbe). Zato se velja vprašati, ali je takšno epistemološko razhajanje med obema vedama posledica razlik med materialom in oblikovalnimi postopki besedne in glasbene umetnosti.

V današnjem močno globaliziranem svetu se je v vsakdanji rabi močno zasidrala krilatica o univerzalnosti glasbe. Glasba se zdi nekakšen združevalni »jezik«, univerzalno izrazilo, ki ga je mogoče razumeti povsod po svetu, ki povezuje in omogoča komuniciranje tudi med najbolj oddaljenimi kulturami, »[v]se bolj postaja paradigma govornice, ki ne pozna meja in ki more v pogojih globalne izmenjave informacij brez ovir doseči vse ljudi, preplaviti in osvojiti ves svet« (Barbo, 2007, 188). Seveda je treba metaforo o glasbi kot jeziku jasno umestiti v glasbeno-zgodovinski kontekst in jo povezati s procesom razločevanja glasbe od besed, torej z emancipacijo čiste instrumentalne glasbe izpod prevlade vokalno-instrumentalnega medija, kar se je pričelo v drugi polovici 18. stoletja. Če je bil Hegel še prepričan, da čista instrumentalna glasba sicer pridobiva kot glasba, a izgublja kot umetnost (Dahlhaus, 1986, 67), iz česar je mogoče razumeti, da glasba kot umetnost nikakor ni enakovredna drugim semantično fundiranim umetnostim, pa je E. T. A. Hoffmann v visoki ekstazi pisal o glasbi kot nadjeziku, kot jeziku neizgovorljivega (Dahlhaus, 1996, 74). Misel o glasbi kot

kraljestvu neskončnega in neizgovorljivega je torej ekskluzivno romantična, in kar je še bolj paradokсно, zrasla je na zelniku šibkega skladatelja in velikega literata.

Če prodremo globlje v miselnost o univerzalnosti glasbene govornice, trčimo še na množico drugih nekonsistentnosti. Dokaz za univerzalnost glasbe namreč najpogosteje ugledamo v tem, da lahko ob Mozartu uživajo tudi na drugih kontinentih in da posamezni pevci ali skupine popularne glasbe navdušujejo množice po vsem svetu; ob tem pa, na drugi strani, ne opazimo, da večina umetniške glasbe po letu 1950 ostaja pridržana za ozki elitistični krog glasbenih izobražencev in da na koncertih umetniške glasbe pravzaprav ne poslušamo druge glasbe kot evropsko. Ko torej govorimo o glasbeni univerzalnosti, v resnici mislimo na evropsko glasbo, ki se je na tak ali drugačen način razširila po vsem svetu. Še leta 1968 se je zdelo to Kurtu Nemetz-Fiedlerju povsem samoumevno, saj naj bi evropska glasba temeljila na poltonskem lestvičnem sistemu, ki naj bi bil najbližji alikvotni vrsti in s tem tudi najbolj »naraven« ter dostopen vsem narodom; evropska glasba naj bi torej edina poznala razvito večglasje ter hkrati v najvišji obliki uresničevala antično grško zahtevo po združitvi dobrega z lepim (Nemetz-Fiedler, 1968). Gre za tipično evropocentrično razmišljanje, ki bi z današnjega antropološkega stališča lahko obveljalo celo za rasistično. Resnica je namreč ta, da evropski temperirani sistem uglastitve »izganja« alikvotne tone, saj v racionalnem aritmetičnem duhu priznava zgolj veljavo enako razmaknjenih poltonov, medtem ko lestvični sistemi mnogih drugih kultur še ohranjajo drugačno, bolj subtilno, a veliko manj sistematizirano in racionalizirano lestvično delitev, zato je teza o »naravnosti« pravzaprav nesmiselna. Razširjenost evropske glasbe po celem svetu pridobiva v očeh Nemetz-Fiedlerja jasno vrednostno sodbo. Vendar se spomnimo za trenutek povsem banalnega primera: ali je coca-cola najboljša pijača na svetu, zato ker jo pač pijejo/mo vsi? Vzroke za široko razširjenost in tudi popularnost evropske glasbe je treba iskati drugje in ne v univerzalnosti njenih parametrov ali celo estetske fundiranosti.

Glasba ni nič bolj univerzalen medij kot drugi načini komuniciranja; obstajajo denimo skoraj nepremostljive razlike med posameznimi glasbenimi kulturami, in to ne le na ravni glasbenega sistema (lestvice, ritmični modeli, oblikovalni postopki, razmerje med materialom in časom), temveč

tudi v sami koncepciji umetniškosti. Matjaž Barbo je celo prepričan, da glasba »ne more biti sproščena globalizacijska govorica, ampak težko razumljiv vaški dialekt, pogosto dostopen le nekaterim posameznikom« (Barbo, 2007, 191). Tako se izkaže, da bi bilo namesto zbirnega pojma »glasba« morda smiselneje uporabljati množinsko obliko in govoriti o več različnih glasbah (Dahlhaus in drugi, 1991, 7). In te lahko iščemo na več različnih oseh.

Kot prva je tu glasba različnih kultur, druga se kaže prek spreminjajočih se slogov na zgodovinskih premicah in tretja v sociološki vzporednosti različnih glasbenih zvrsti; povedano še drugače: v vsaki kulturi lahko obstaja več zvrstno pogojenih glasb, ki prek inovacij in sprememb rišejo različno dolg in izrazit zgodovinski lok slogovnih transformacij. Ob takšni »tridimenzionalnosti« postaja odgovor na navidezno enostavno in morda celo odvečno vprašanje o evropski glasbi precej zapleteno. Zato velja za poizkus odgovora na postavljeno problematiko skržiti problemsko sidrišče in se osredotočiti na evropsko umetniško glasbo, čeprav imamo tudi v tem primeru še vedno opravka z več glasbami – na ravni zgodovinskih slogov in zrcaljenja različnih nacionalnih identitet. V nadaljevanju se bo zato kot ključno izkazalo vprašanje o razmerju med slogom in glasbeno nacionalnim oz. evropskim, ali še bolje, med regionalnim in univerzalnim.

V ta namen velja pregledati nekaj postaj iz evropske glasbene zgodovine:

1. Že v najzgodnejših oblikah zahodnoevropske glasbe lahko zasledimo regionalne razlike. V srednjeveški enoglasni liturgičnoglasbeni (koralni) repertoar se med drugim stekajo bizantinski in mozarabski koralni (na ozemlju današnje Španije), galikanska in keltska liturgija, ambrozijanski, beneventanski in rimski koral, ki je kasneje prek karolinške reforme postal univerzalni gregorijanski koral (Snoj, 1999, 212), kar pomeni, da je po nareku politično-kulturnih dejavnikov za univerzalno obveljala regionalno pogojena liturgija. Pomemben ostaja še neki drug vidik: posamezne koralne tradicije, ki so se prenašale ustno in so temeljile na improvizaciji, se med seboj niti niso bistveno razlikovale, še posebej ne v svoji glasbeni podobi, ki je bila vezana na modalnost in prosti ritem. Šlo je torej za različne »dialekte« skupne koralne enoglasnosti, modalnosti in ritmične nedoločenosti.

2. Od 14. stoletja naprej, po traktatu Philippa de Vitryja, v katerem najdemo vzpostavljen ritmični sistem menzur, lahko opazujemo razvoj različnih nacionalnih posebnosti. Ker pa imamo opraviti z vokalno glasbo, gre v večini primerov za razlike, ki so pogojene z uporabo različnih jezikov, specifičnih pesniških oblik ali verznihi sistemov. Tako je za skladatelje francoske ars nove značilno, da pišejo balade, rondoje in virelaje, tisti iz Italije pa balade, madrigale in caccie, vsem pa je vendarle skupna zavezanost menzuram in modusom, torej zaključenemu glasbenemu sistemu (morda »jeziku«) kot skupku kompozicijskih norm in konvencij.
3. Do večjega poenotenja pride v 15. in 16. stoletju, ko vodilno vlogo v glasbenem razvoju prevzamejo skladatelji iz današnje severne Francije, Belgije in Nizozemske, ki se naseljujejo po vsej Evropi in razširjajo svoj glasbeni »jezik«, jezik franko-flamske polifonije. Spet imamo torej opraviti z regionalno pogojeno glasbo, ki je pridobila status vseevropskega.
4. Nekaj podobnega ugotavlja N. Gligo za polifonijo Palestrine (Gligo, 1995, 477), ki je sredi 16. stoletja veljala za ideal, ki ga ni mogoče preseči, takšno veljavo pa je ohranila tako v 18. stoletju (Fux) kot v 19. stoletju s ceciljanizmom. Pa vendar imamo v izhodišču zopet opravka z regionalnim slogom, povezanim s t. i. rimsko šolo.
5. Prav gotovo v tem pogledu predstavljajo najbolj eklatanten primer skladatelji dunajskega klasicizma, ki jim najprej pripisujemo nadzgodovinske kvalitete (to nakazuje že ime: klasiki) in nato tudi slogovno univerzalnost. Čeprav v drugi polovici 18. stoletja Dunaj ni bil edini pomembni glasbeni center (Pariz je bil do revolucije operni, založniški in kritiški center, London je imel izredno razvejeno koncertno življenje, v severni Nemčiji pa je bila razvita misel o glasbi), je bil vsekakor pomemben talilni lonec različnih tradicij: na Dunaju so trčili skupaj tradicija opere serie in opere buffa, francoska opéra comique, nemška spevoigra, Gluckove operne reforme, italijanska virtuozna instrumentalna glasba, avstrijska zabavna glasba, idiomi ljudske glasbe habsburških ljudstev, tradicija cerkvene glasbe, občudovanje kontrapunktične umetnosti Bacha, pomembno pa je bilo tudi, da je bila urbana glasbena kultura na Dunaju izredno socialno raznolika

- (Dahlhaus, 1985, 236). Najbolj jasno je takšno idejo »mešanega okusa« (Quantz 1789) udejanjil Mozart, ki se je učil prek skladateljskih vzorcev, ki jih je kot čudežni otrok spoznaval na mnogih potovanjih, ter nato tem različnim modelom, včasih tudi nacionalno pogojenim, pridružil še elemente gledališke in instrumentalne glasbe ter Haydnovega motivičnega in Bachovega kontrapunktičnega mišljenja (Dahlhaus, 1985, 269). Dunajski klasicizem prinaša tako v zvezi z našim primarnim vprašanjem dvojno paradoksijo: univerzalni nadčasovni slog se je najprej formiral kot združitev različnih parcialnih regionalnih, kompozicijsko-tehničnih in zvrstno specifičnih elementov, nato pa je bil v muzikoloških spisih že zelo zgodaj jasno regionalno pozicioniran, ob tem pa je še naprej veljal za univerzalnega.
6. Podobno nenavadno sliko pred nas postavlja 19. stoletje, ki naj bi ga zaznamovala prebujanje narodov, tudi tistih »nezgodovinskih« (K. Marx) oz. »agrarnih« (T. Adorno). Toda paradokso je bila pot do glasbenih nacionalnih identitet pri vseh »nacionalnih šolah« identična, se pravi mednarodna oz. univerzalna. Skladatelji so skušali glasbi dodajati nacionalni »okus« s pomočjo folklorizmov, ki pa jih niso obravnavali nič kaj drugače kot eksotizme – bili so zunanji glasbeni »tujki«, ki jih je bilo treba prilagoditi umetniškemu glasbenemu stavku in ki so zadoščali predvsem romantični želji po karakterističnem (Pompe, 2007, 103). Skladatelji so namreč za to, da bi naznačili nacionalne »barve«, uporabljali vedno ene in iste kompozicijske tehnike, (Mahling, 1976, 53), kar je posledično povzročalo skoraj prosto izmenljivost med posameznimi nacionalnimi »okusi«. Ideja nacionalno specifičnega je bila torej realizirana z uporabo univerzalnih izrazil.

Izmed vseh naštetih zgodovinskih »postaj« sta gotovo najbolj nenavadni, skoraj že absurdni, zadnji dve. Pokaže se, da je dunajski klasicizem močno regionalno pogojen slog, ki je pridobil dimenzije univerzalnega, medtem ko lahko v zvezi z nacionalnimi šolami 19. stoletja govorimo o univerzalni kompozicijski metodi, s katero se je v glasbo vnašalo elemente nacionalnih oz. regionalnih specifičnosti. Vsaj pri vprašanjih regionalne določenosti in univerzalne razumljivosti je glasba očitno zmožna velikih preskokov: regionalno izrasel slog lahko kmalu pridobi univerzalne poteze,

obenem pa je lahko tudi ozko nacionalno pogojeno z univerzalnim, saj lahko neki nacionalni slog pridobi svojo relevantno le v primeru, da prevzame širše, evropske glasbene vzorce in sisteme. Termin evropska glasba tako »obsega določene vrednostne vzorce, ki funkcionirajo kot kriteriji za manjše evropske nacionalne kulture« (Gligo, 1995, 477).

Vendar takšna prehodnost med regionalnim/nacionalnim in univerzalnim (v naših primerih evropskim) ne more veljati kot potrditev splošne univerzalnosti glasbe, tudi zgolj evropske ne. Že Martin Greve se v tem smislu sprašuje, katere skupne točke sploh izkazuje glasba Beethovna, Stockhausna ali Josquina (Greve, 2002, 241). V vseh treh primerih gre tako v kulturnem kot v geografskem pogledu gotovo za skladatelje, ki predstavljajo pomemben del evropske kulturne zgodovine, vendar bi med slogi oz. sistemi njihovih »glasb« lahko odkrili skoraj več razlik kot skupnih točk. Zato kaže, da je potrebno skupno, morda evropsko enotnost poiskati na kakšni drugi, globlji ravni, kot pa je vprašanje sloga. H. H. Eggebrecht, denimo, ugleda centralno idejo, ki naj bi zaznamovala zahodnoevropsko glasbo (Eggebrecht je sicer prepričan, da dilema ni razrešljiva z vzpostavitvijo geografskih mej, zato raje kot o evropski glasbi govori o glasbi zahodnega sveta<sup>2</sup>) različnih epoh, v racionalnosti, le-ta pa naj bi se izkazovala v razvoju glasbene teorije, notacije, kompozicije kot zaključenega dela oz. teksta, ki zahteva analizo, v specifični zgodovinski spremenljivosti in v prenosnosti (Eggebrecht, 1991, 38).

Racionalno fundiranost evropske glasbe in vse posledice racionalnega glasbenega mišljenja je mogoče odkriti v razširitvi metafore o glasbi kot

---

2 Nenavadno je, da pri Eggebrechtu razlikovanje med evropsko in zahodno glasbo ni izhodišče za to, da bi geografsko ozek pojem razširil še na druge kulture, v katerih je moč ugledati tipični zahodnoevropski glasbeni idiom; nasprotno, polje zahodne glasbe mestoma celo zelo zoži. To je najbolj evidentno pri pregledovanju glasbe v 19. stoletju, torej v stoletju, ki naj bi bilo značilno pestro nacionalno obarvano. Tako pravzaprav obravnava skoraj izključno nemško-avstrijske skladatelje in tudi pri preučevanju baročne glasbe dobita Bach in Händel bistveno prednost pred Vivaldijem. Samo dva primera: medtem ko se ime Johanna Sebastiana Bacha v registru ponovi osemindvajsetkrat, si Vivaldi zasluži le dve omembi, dvajset omemb Wagnerja pa je mogoče primerjati z eno samo omembo Verdija. Zato niti ni čudno, da med mnogimi zgodovinopisnimi refleksijami, ki kot ekskurzi bogatijo avtorjev zgodovinski pogled, končuje z esejem *Kdo sem jaz?*, ki lahko služi kot opravičilo za skrajno osebno dojemanje zahodne glasbene zgodovine (Eggebrecht, 1991, 741–748).

jeziku. Glasbeni jezik lahko namreč razumemo kot vsakokratno vzpostavitev sistema norm in konvencij, v katerega se stekajo kompozicijske tehnike, izbira glasbenega materiala in glasbeno-estetske predispozicije. V tem smislu lahko zgodovino evropske glasbe razumemo kot zapovrstje glasbenih slogov oz. glasbenih »jezikov« z značilno konstelacijo glasbenih norm in konvencij, ki določajo »razumljivost« glasbe, seveda pa svoje »jezikovne« oz. glasbene kode prinašajo tudi različne glasbene zvrsti in glasba drugih kultur.

V zgodovini glasbe in v širšem etnomuzikološkem pogledu imamo torej opraviti z različnimi glasbenimi sistemi, v katerih se udejanji vsakokratna racionalna glasbena logika; prav takšne glasbene sisteme pa bi lahko primerjali z različnimi jeziki, ki nosijo posamezne nacionalne književnosti. Vendar med jezikom kot medijem literature in glasbenim sistemom kot semiotskim okvirjem glasbe obstaja bistvena razlika – skozi kulturno zgodovino se je jezik bistveno bolj jasno formiral kot nosilec nacionalnega, medtem ko glasbene sisteme po pravilu razumemo nadnacionalno, četudi je bila njihova začetna klica celo regionalno pogojena. Tako prevlade franko-flamske polifonije v 15. in 16. stoletju nihče ne razume kot ekspanzije regionalno pogojene glasbe, temveč zgolj kot prevzemanje nadnacionalnega glasbenega sistema, v tem primeru značilne oblike razvite polifonije. Takšna univerzalistična pozicija glasbene umetnosti je seveda hkrati njena odlika in prekletstvo: odlika zato, ker jo je načeloma težje podvreči nacionalnim ali političnim ideologijam,<sup>3</sup> prekletstvo zato, ker se zdi, da iz prav istih razlogov ne more biti pomembnejši člen pri gradnji nacionalne identitete, zaradi česar je deležna bistveno manjše pozornosti v državnih izobraževalnih sistemih.

Kot odgovor na začetno vprašanje, ali obstaja evropska glasba, je torej mogoče odgovoriti pritrdilno. Poiščemo lahko tudi skupni izvor, ki ga tako kot v celotni zahodnoevropski umetnosti odkrijemo v antičnem ter krščansko-judovskem temelju: antična tradicija je ustoličila veljavnost teo-

---

3 Smetana piše češko nacionalno opero s pomočjo glasbenega sistema wagnerjanske glasbene drame, kar nas lahko samo še dokončno utrjuje v spoznanju, da glasbeno nacionalno ni substancialno, temveč receptivno pogojeno (Dahlhaus, 1996, 32), glasba v slovenskih čitalnicah po letu 1848 pa je bila kompozicijsko nerazvita, zato da se je lahko poudarek preusmeril na buditeljsko besedilo (Cigoj-Krstulović, 1996, 62).



rije glasbe, krščanska tradicija vpetost v liturgičnost in nujnost zgodovinske spremenljivosti. Tako lahko evropsko glasbo razumemo kot zaporedje ali raznovrstnost glasbenih sistemov, na katere se veliko težje lepijo nacionalne oznake kot pa na posamezne nacionalne jezike; ravno zaradi tega se glasbena sistemskost širi precej enostavneje, neodvisno od nacionalnih in ideoloških meja. To pomeni, da je glasba pravkar preminulega velikana glasbe 20. stoletja, Karlheinza Stockhausna, v enaki meri razumljiva tako Nemcu kot Slovencu. Vendar moramo biti vendarle nekoliko zadržani do povsem ekstatičnega prikimavanja evropski glasbi – glasba Karlheinza Stockhausna še zdaleč ni dostopna (kar pomeni razumljiva) vsakemu ljubitelju glasbe. Na ravni specifičnega glasbenega sistema je v resnici »vaški dialekt«, ki je dostopen le glasbeno posebej izobraženim. Narava odgovora na zastavljeno vprašanje je torej močno odvisna od izbrane perspektive: glasba ne vzpostavlja izrazitih nacionalnih idiomov, prek svoje zavezanosti raciu se zdi enotno evropska, vendar posamezni glasbeni sistemi še zdaleč niso harmonično usklajeni in univerzalno razumljivi.

## LITERATURA

- Barbo, M., Glasba kot globalizacijski jezik? Metajezikovni kontekst Lebičeve glasbe, *Muzikološki zbornik* 43, 2007, št. 1, str. 187–192.
- Bergamo, M., Some Ideas about the National in Music, *History of European Ideas*, 16, 1993, št. 4–6, str. 683–689.
- Bergamo, M., Europäische Musik – Fakt und Fiktion zugleich, *History of European Ideas*, 20, 1995, št. 1–3, str. 447–452.
- Bujić, B., Nationalist Sentiments as Factors Determining some Nineteenth-century Critical Standards in Music, *History of European Ideas*, 16, 1993, št. 4–6, str. 677–682.
- Cigoj Krstulović, N., Uvod v glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, *Muzikološki zbornik* 32, 1996, str. 61–73.

- Covell, R., European Musical nationalism in a Colonial Context, *History of European Ideas*, 16, 1993, št. 4–6, str. 691–695.
- Dahlhaus, C., *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, 1980.
- Dahlhaus, C., *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, 1985.
- Dahlhaus, C., *Estetika glasbe*, Ljubljana, 1986.
- Dahlhaus, C. in drugi, *Kaj je glasba?*, Ljubljana, 1991.
- Danuser, H., Nationalismus und Internationalismus in der südwesteuropäischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, *Acta Musicologica* 63, 1991, št. 1, str. 32–38.
- Danuser, H. in drugi (ur.), *Amerikanismus – Americanism – Weill: Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*, Schliengen, 2003.
- Eggebrecht, H. H., *Musik im Abendland*, München, 1991.
- Fritsch, I., Zur Idee der Weltmusik, *Die Musikforschung* 34, 1989, št. 3, str. 259–273.
- Gligo, N., Integration vs Assimilation: European »Musics« do Exist!, *History of European Ideas*, 20, 1995, št. 1–3, str. 477–480.
- Greve, M., Writing against Europe. Vom notwendigen Verschwinden der »Musikethnologie«, *Die Musikforschung* 55, 2002, št. 3, str. 239–251.
- Mahling, C., Zum Problem fiktiver Nationalstile in der Oper des 19. Jahrhunderts, v: *Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts* (ur. Becker, H.), Regensburg 1976, str. 47–73.
- Nemetz-Fiedler, K., Europäische Musik als Weltmusik, *Musikerziehung* 21, 1968, št. 5, str. 211–212.
- Pompe, G., Zgodovina opere in zgodovinska opera, *Primerjalna književnost* 30, 2007, str. 101–108.
- Quantz, J. J., *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Breslau, 1789.
- Sedak, E., Extraterritoriality and the Revaluation of »the National Idiom« in Music, *History of European Ideas*, 16, 1993, št. 4–6, str. 735–739.
- Snoj, J., *Gregorijanski koral*, Ljubljana, 1999.
- Wagner, A., in drugi, European Fiction – Facts or Music?, *History of European Ideas*, 20, 1995, št. 1–3, str. 461–467.

## EUROPEAN MUSIC – A NON-MUSICOLOGICAL QUESTION

**Keywords:** European music, history of music, universal characteristics, national characteristics

### Abstract

The question of the existence of “European music” raises in the field of musicology problems of a different nature than those posed, for example, in the field of comparative literature by the notion of “European literature”. Musicologists are mainly concerned with the differences between European and non-European music, however in everyday life the idea that music is a universal “language” is widespread. We need to distinguish, though, between the various manifestations of music which coexist on different cultural (national), sociological and aesthetic levels. The study of western art music shows that the dichotomy between national/regional, on the one hand, and universal on the other is a paradoxical one –national music is often performed using universal techniques and indeed a typical national style can outgrow its original home territory to become an international style. Thus different musics (“languages”) should be seen as rational musical systems comprising by definition a diversity of musical norms and conventions. European music exists as a historical succession of such musical systems.