

Matjaž Barbo

**SLOVENSKA  
MUZIKOLOGIJA**

Kratek prelet po zgodovini

Ljubljana 2019

## Slovenska muzikologija – kratek prelet po zgodovini

Zbirka: *Historia facultatis*

Uredniški odbor zbirke: Tine Germ, Janica Kalin, Ljubica Marjanovič Umek, Gregor Pompe, Jure Preglau, Matevž Rudolf, Tone Smolej

Odgovorni urednik: Tine Germ

Glavni urednik: Tone Smolej

Avtor: Matjaž Barbo

Recenzenta: Urša Šivic, Lubomír Spurný

Lektor: Matej Horzelenberg, Lector

Prevod povzetka: Jason Blake

Tehnično urejanje, oblikovanje in prelom: Jure Preglau

Fotografija na naslovnici: *Compendium cantus choralis*

Izdala in založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Tisk: Birografika Bori d. o. o.

Ljubljana, 2019

Prva izdaja

Naklada: 200 izvodov

Cena: 14,90 EUR

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. / To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.43129789610601500

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=298324736

ISBN 978-961-06-0152-4

E-knjiga

COBISS.SI-ID=298313728

ISBN 978-961-06-0150-0 (pdf)

# Kazalo

<b>Predgovor</b> . . . . .	5
<b>Najstarejši sledovi glasbenoteoretskega mišljenja na Slovenskem</b> . . . . .	7
<b>Razvoj teoretskih ved znotraj javnega glasbenega šolstva in narodna prebuja</b> . . . . .	17
<b>Zgodovina glasbe na Kranjskem v očeh nemških raziskovalcev</b> . . . . .	23
<b>Glasbena matica in prvi razcvet slovenske glasbene kulture</b> . . . . .	29
<b>Zgodnji pregledni prispevki in začetek znanstvenega dela</b> . . . . .	33
<b>Josip Čerin in njegov študij muzikologije na Dunaju</b> . . . . .	37
<b>Anton Dolinar kot Adlerjev doktorski študent</b> . . . . .	53
<b>Uveljavitev slovenskega glasbenega narodopisja</b> . . . . .	71
<b>Zgodnje poučevanje glasbene zgodovine na Slovenskem</b> . . . . .	75
<b>Začetek univerzitetnega študija muzikologije</b> . . . . .	81
<b>Dragotin Cvetko in razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja</b> . . . . .	99
<b>Cvetkovi študenti in nasledniki</b> . . . . .	109
<b>Povzetek</b> . . . . .	115
<b>Summary</b> . . . . .	117
<b>Seznam navedenih virov</b> . . . . .	119
<b>Imensko kazalo</b> . . . . .	129



## Predgovor

O srednji cilj pričujoče monografije je predstavitev glavnih mejnikov v zgodovinskem razvoju slovenske muzikologije kot znanstvene discipline, ki se je razvila v samostojno univerzitetno vedo pred dobrimi petdesetimi leti. Težišče knjige je zato postavljeno v trenutek, ko je muzikologija postala samostojna študijska smer na Filozofski fakulteti ljubljanske univerze. Razprava obravnava najprej pobude za študij muzikologije ob sami ustanovitvi univerze ter se posveti začetkom visokošolskega glasbenozgodovinopisnega študija v okviru glasbene akademije. Posebno pozornost namenja nato posameznim korakom k prenosu muzikološkega študija pod okrilje Filozofske fakultete, korakom, ki jih je usmerjal in vodil proti jasnemu cilju Dragotin Cvetko. Prav Cvetkovemu prispevku k razvoju muzikologije na Slovenskem ter njegovemu zgodovinopisnemu konceptu daje razprava poseben poudarek. Hkrati v nadaljevanju poseže tudi k Cvetkovim študentom, ki so razvili temeljna muzikološka izhodišča ter svoje strokovne raziskave vsebinsko poglobili in tematsko razširili na najrazličnejša področja. Monografija tako seže s svojim razgledom do najvidnejših muzikoloških dosežkov vse do današnjega trenutka.

Vendarle knjiga kronoloških meja svojega razpravljanja ne postavlja šele v trenutek oblikovanja muzikologije na univerzi, ampak seže daleč nazaj v iskanje njenih izvirov v sledovih porajanja glasbenoteoretskega mišljenja na slovenskih tleh. V tem namreč lahko upravičeno uzremo zgodnje začetke slovenskega

muzikološkega mišljenja, četudi zunaj poznejšega epistemološkega okvira in seveda onstran slutnje poznejšega poimenovanja. Prvi znanilci tovrstnega teoretskega mišljenja se v besedilu odkrivajo v prepisih najslavitejših glasbenih traktatov na Slovenskem. Prav tako lahko srečamo številne priče zgodnjega razvoja glasbenoteoretskega in s tem muzikološkega mišljenja v primerih prvega poučevanja glasbe pri nas. Vse to bralca postopoma pripelje do glasbenozgodovinskih zapisov, porojenih v kontekstu oživiljene nacionalne zavesti, ki si je tudi v glasbeni zgodovini iskala dokazov prepričljive lastne kulturne identitete. Monografija torej sledi razvoju posameznih podpodročij mišljenja o glasbi, vse od estetsko-kritičnega pisanja do celovitejših zgodovinskih pregledov, teoretskih razprav, pa tudi zgodnejših etnomuzikoloških zapisov.

Razprava je nastala kot rezultat dolgoletnega raziskovanja razvoja glasbenoteoretskega in glasbenozgodovinskega premisleka pri nas. V precejšnji meri se opira na spoznanja slovenskih raziskovalcev, ki so se s podobno tematiko ukvarjali že prej, pri čemer velja izpostaviti zlasti delo Jožeta Sivca (1981, 1994). Poleg tega pa deloma reproducira in popravlja spoznanja, ki jih je avtor v drugi obliki in ob drugačnih priložnostih predstavil že prej v najrazličnejših znanstvenih publikacijah (Barbo 2010, 2012, 2016, 2017, 2018a). V pričujoči razpravi jih povezuje v zaokroženo sliko razvoja muzikologije na Slovenskem.

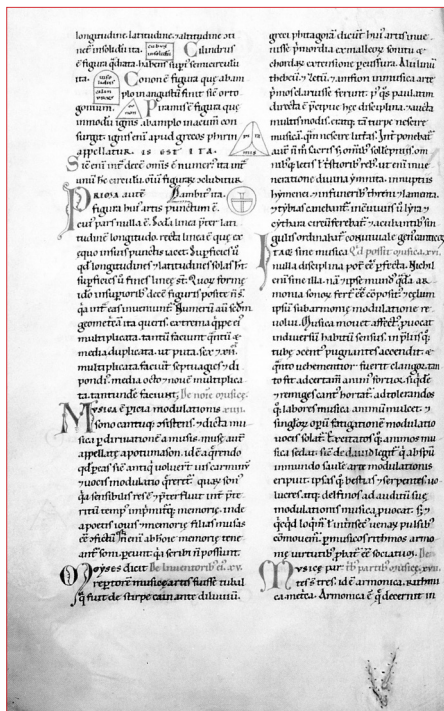
Delo dopolnjujejo navedki številnih glasbenoteoretskih in glasbenozgodovinskih spisov in bogatijo mnoge ilustracije, ki so namenjene slikoviti ponazoritvi glasbenih piscev in njihovih dosežkov širše razumljene slovenske muzikološke misli v preteklosti.

Monografija je zasnovana kot poseben prispevek k obeležitvi stoletnice obstoja Filozofske fakultete in Univerze v Ljubljani. Avtor se zahvaljuje uredništvu zbirke *Historia facultatis* Filozofske fakultete, da je delo uvrstilo v svoj program, posebna zahvala pa gre tudi obema recenzentoma, dr. Urši Šivic in dr. Lubomírju Spurnýju, za njune dragocene nasvete.

## Najstarejši sledovi glasbenoteoretskega mišljenja na Slovenskem

Čeprav se muzikologija tradicionalno pogosto identificira predvsem z zgodovinskim pogledom na glasbo, zgodnji razvoj muzikološke misli na Slovenskem – podobno kot drugod – praviloma ni povezan z zgodovinskimi pripovedmi, saj so se te zares uveljavile šele z racionalizmom 18. stoletja, ki je v ospredje postavljajal pomen razvoja človeškega duha in njegovega razumevanja, ter pozneje z romantiko in njenim zaziranjem v izvirne ostaline človekove kulture. Prav tako izvora muzikološke misli pri nas ne gre povezovati z izvirnimi glasbenoteoretskimi zapisi, saj so se ta oblikovala praviloma kot stalno obnavljajoča se zaloga spoznanj, ki so krožila od enega teoretika do drugega in se v smislu dopolnjevanja védenja ne ozirajoč se na nek »izviren« zapis stalno spreminjala, širila, bogatila in poglobljala glede na rast človekovega védenja in glede na konkretne potrebe. Tako tudi pri nas zasledimo sprva predvsem takšno ali drugačno reproduciranje obstoječih in tudi sicer razširjenih tekstov. Najbolj samoumeven okvir za nastanek tovrstnih prepisov, obdelav in interpretacij bolj ali manj starih tekstov je bil povezan s praktičnim namenom izobraževanja glasbenikov, zlasti seveda pevcev znotraj samostanskih in stolnih šol. Znotraj tega se je v srednjem veku oblikoval študij sedmerih svobodnih umetnosti (*septem artes liberales*), z njim pa je v ospredje stopilo tudi preučevanje glasbe. Osrednje mesto med traktati je tako tudi pri nas zavzemala Boetijeva razprava *De institutione musica* (v slovenskem prevodu: Boetij 2013),

ki se je seveda razširjala skupaj z razvijajočim se šolskim sistemom, v katerem je samoumevno nastopal tudi študij glasbe. Ker na našem ozemlju vse do 15. stoletja ni bilo škofij (ljubljska škofija je bila ustanovljena leta 1461), so bile tako šole sprva vezane na monastične ustanove. Prva tovrstna znana institucija je ženski samostan v Kopru iz leta 908, nato pa se številnejše začenjajo ustanovljati od 12. stoletja naprej. Odtlej obstaja tudi nekaj posrednih pričevanj o šolah, ki so oz. bi lahko delovale znotraj samostanskih zidov. Poleg tega od 13. stoletja naprej narašča tudi število učiteljev pri večjih župnijskih središčih. In če je bil študij glasbe kot ene od kvadrivialnih znanosti o številnih znotraj sistema sedmerih svobodnih umetnosti samoumeven, vemo, da je pozneje učitelj pogosto poučeval tudi petje. Pomen glasbenega izobraževanja znotraj takih šol sicer ni povsem jasen, vendarle pa tovrstno delovanje osvetljujejo zapisi o



Slika 1: Glasba zavzema posebno mesto znotraj srednjeveškega študija sedmerih svobodnih znanosti (*septem artes liberales*), kot ga predstavi Izidor iz Seville v svoji razpravi *Etymologiarum sive originum libri XX* (Dvajset knjig etimologij ali izvorov).

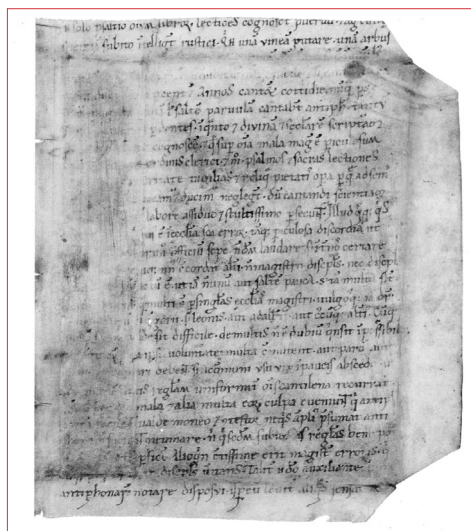
Prepis traktata hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.



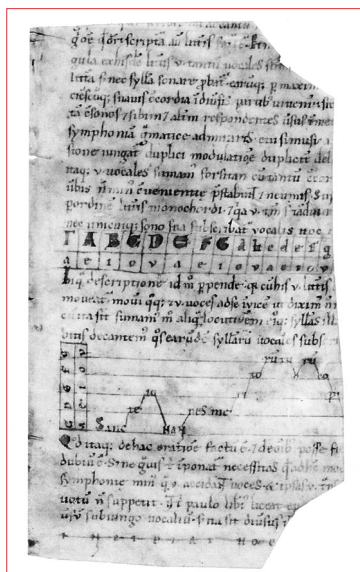
beneficijih, ki so skupaj z opravljanjem takšnih in drugačnih molitev nalagali tudi petje različnih spevov (Grabnar 2012).

Med rokopisi stiške cistercijanske opatije v tem kontekstu izstopa prepis Izidorjevega slovitega spisa *Etymologiarum sive originum libri XX* (Dvajset knjig etimologij ali izvorov). Ta priča o razširjenosti študija srednjeveškega sistema *svobodnih znanosti* tudi pri nas – torej čistega teoretskega vedenja, v katerega je vključena tudi razprava o glasbi (Snoj 1997).

Eden posebej dragocenih virov o glasbenoteoretskem zanimanju na naših tleh je fragment z odlomkoma dveh latinskih slovityh teoretskih spisov: gre za pretežni del 17. poglavja znamenitega traktata *Micrologus* Gvida iz Arezza ter približno dve tretjini njegovega uvoda v antifonal, *Prologus in antiphonarium* (Snoj 1992). Obe besedili veljata za najbolj znani, najpogosteje prepisovani glasbenoteoretski deli prvih stoletij drugega tisočletja. Žal je fragment iz 12. stoletja, danes hranjen v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici, le ostank širše rokopisne enote, katere vsebine ne poznamo.



Slika 2: Odlomek prepisa *Micrologusa* Gvida iz Arezza, v katerem avtor smeši nerazgledane muzike, ki niso zmožni zapeti niti ene vrstice antifone brez učitelja, pa če bi tudi vadili petje vsak dan sto let (*»Miserabiles autem cantores cantorumque discipuli etiamsi per centum annos cantent cottidie numquam per se sine magistro unam vel saltem parvulam cantabunt antiphonam ...«*). Fragment iz 12. stoletja hrani ljubljanska Narodna in univerzitetna knjižnica.

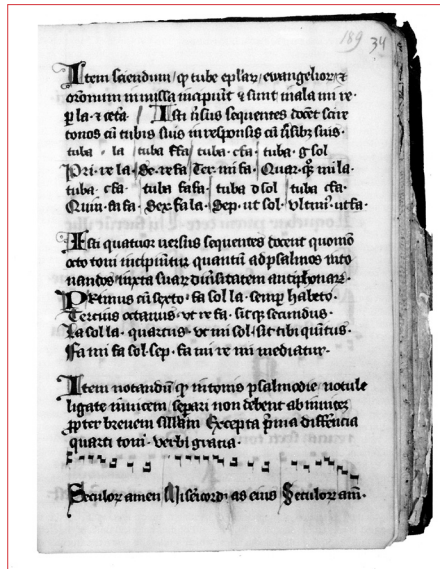


Slika 3: Fragment iz Gvidovega *Micrologusa* iz ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice z zapisom zlogov besedila v prostore, ki označujejo tonsko višino pétega speva.

Praktična narava Gvidovega spisa govori o teoretskem zanimanju za vprašanja, povezana s praktičnimi glasbenimi vidiki. Podobno velja tudi za traktat o recitacijskih formulah iz kartuzijanskega samostana Bistra iz 14. stoletja. Gre za razvijanje gramatikalnih vprašanj, deloma tudi v povezavi z glasbeno izvedbo, pri čemer kaže na tesno povezanost liturgične glasbe z retorično-sintaktično podobo besedil (Snoj 1997).

V 16. stoletju imamo več podatkov o reševanju konkretnih praktičnogleasbenih vprašanj, zlasti v povezavi s protestantskimi šolami, v Ljubljani z mestno (nemško) nižjo šolo in stanovsko (latinsko) srednjo šolo. Obe sta v svoj program vključevali tudi petje tako enoglasnih kot večglasnih pesmi. Pri tem so razumljivo učenci spoznavali tudi osnove glasbene teorije. Za ta namen sta bila na stanovski šoli predpisana takrat razširjena priročnika Heinricha Fabra, *Compendium musicae* (Brunswick, 1548) in *Ad musicam practicam introductio* (Nürnberg, 1550), ki pa sta bila v prvi vrsti namenjena učiteljem (Kokole 2009).

Po zatonu reformacije se je okrepil pomen katoliških šolskih ustanov, pri čemer sta imela osrednjo veljavo stolna šola pri sv. Nikolaju v Ljubljani in jezuitski kolegij. Ohranjene kronike pričajo o tem, kako je vse večji pomen znotraj kolegija dobila glasba. Višek umetniškega udejstvovanja gojencev



Slika 4: Rokopis traktata o recitacijskih formulah iz kartuzijanskega samostana v Bistri iz 14. stoletja. V njem pisec problem gramatikalnih vprašanj razvija deloma v povezavi z glasbeno izvedbo (Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana).

jezuitskega zavoda so predstavljale šolske igre. Glavni namen ukvarjanja z glasbo je bil torej oblikovanje repertoarja za različne verske obrede, tako s petjem kot tudi z igranjem na instrumente. Čeprav ni zanesljivih virov o zahtevnejšem teoretičnem pouku glasbe, ga je tovrstna bogata glasbena praksa brez dvoma terjala.

Poleg tega so za poznavanje glasbene preteklosti na naših tleh pomembni različni dnevniški in protokolarni zapisi, ki pričajo o stanju na področju glasbe na Slovenskem in jih imamo lahko za prve kroniške tekste, ki se pomembno dotikajo tudi glasbe, v določeni meri pa celo za besedilo z elementi glasbene zgodovinskega kanclerja oglejske kurije v Vidmu **Paola Santonina** (vizitatorja oglejskega patriarha Marka Barba). Gre za poročila s treh potovanj v letih 1485, 1486 in 1487, ko je Santonino spremljal oglejskega vizitatorja škofa Pietra Carlia po takrat avstrijskem delu oglejskega patriarhata, torej po ozemlju današnje Vzhodne Tirolske, Koroške, Kranjske in Štajerske južno od Drave – izvzeto je bilo ozemlje malo pred tem ustanovljene ljubljanske škofije in tisto, ki je sodilo v salzburško nadškofijo (Santonino 1991).

V ta okvir sodijo tudi poznejši zapisi **Tomaža Hrena**, ki je bil ljubljanski škof kar dobrih trideset let (1597–1630) v burnih časih poreformacijske obnove. Med njimi izstopajo dnevniški zapisi (v nemščini) in različni pontifikalni zapisi (v latinščini). Tovrstna poročila s pontifikalnih vizitacij, npr. zapisi generalnega vikarja ljubljanske škofije Filipa Terpina iz 17. stoletja ali goriškega nadškofa Karla Mihaela Attemsa v 18. stoletju (Höfler in Klemenčič 2006), ponujajo vpogled v aktualno stanje pri nas ter so skupaj z različnimi župnijskimi in samostanskimi kronikami dragocen vir za poznavanje glasbene preteklosti na Slovenskem.

Pomembnejši kroniško-zgodovinski vir, ki že prinaša tudi pravo zgodovinopisno refleksijo, predstavlja delo **Janeza Ludvika Schönlebna** (1618–1681), slovitega pridigarja svojega časa, stolnega dekana ter arhidiakona in župnika v Ribnici. Schönleben se je v našo kulturno zavest zapisal prav s svojim zgodovinopisnim delom. Njegov spis *Carniola antiqua et nova sive Annales sacro-prophani* (Ljubljana, 1681) predstavlja prvovrsten vir za poznavanje slovenske – deloma tudi glasbene – preteklosti. Čeprav je izšel le prvi del njegovega spisa, ki zajema čas do pokristjanjevanja Slovencev okoli leta 1000, je njegov tekst pomenil ključen vir podatkov tudi poznejšim zgodovinopiscem.

Med drugimi se je na Schönlebnovo pisanje opiral **Janez Vajkard Valvasor** (1641–1693), ki upravičeno velja za osrednjo kulturno osebnost Kranjske v drugi polovici 17. stoletja. Kot velik domoljub in polihistor v najbolj žlahtnem pomenu besede je oblikoval obsežen pregled dežele Kranjske s pomembnimi zgodovinopisnimi podatki, pri čemer izstopa njegovo najbolj znamenito delo, *Slava vojvodine Kranjske (Die Ehre des Herzogthums Crain, 1689)*.

Schönlebnova sestra Marija Ana je bila mati dveh osrednjih osebnosti iz obdobja na prelomu v 18. stoletje (Barbo 2015), **Janeza Antona Dolničarja** (1662–1714) in **Janeza Gregorja Dolničarja** (1655–1719). Starejši Janez Gregor je bil pravnik, zgodovinar ter natančen in podroben popisovalec vsega pomembnejšega dogajanja na Kranjskem. Med njegovimi deli izstopata tudi za preučevanje glasbe tistega časa nadvse dragocena zgodovina ljubljanske stolnice (*Cathedralis Basilicae Labacensis Historia*, od 1701 dalje; prim. Dolničar 2003; Škulj 2008) ter kronika razvoja mesta Ljubljane (*Annales Urbis Labacensis*, v dveh delih, 1701–1708, 1660–1718).

Janez Gregor je bil pobudnik vseh pomembnejših umetnostnih načrtov v Ljubljani, zato ga upravičeno označujejo za »pravega barokizatorja Ljubljane«

(Valenčič 2008). Duhovna prenova, za katero si je prizadeval, je narekovala med drugim ustanovitev in izgradnjo semenišča (1708–1717), katerega namen je bil navsezadnje tudi glasben: »da bodo kleriki na voljo za službo pri obredih, ker v stolnici primanjkuje strežnikov, pa tudi sodelavci med godbeniki« (Valenčič 2008, 107). Semenišče je postavil mlajši brat Janez Anton, ki je bil kot generalni vikar ljubljanske škofije tudi glavni pobudnik in vodja zidave nove stolnice. Slovesnosti ob posvetitvi in blagoslovitvi stolnice so vodili člani nekaj pred tem ustanovljene ustanove z imenom *Academia philharmonicorum* (1701). Ta je bila skupaj z nekaterimi drugimi sorodnimi združenji najvidnejša nosilka glasbenega življenja baročne Ljubljane. Poleg nje sta pomembni *Societas Unitorum* (člani sami so se poimenovali tudi *Die Gesellschaft der Vereinigten*, v literaturi pa se je udomačilo ime *Dizmova bratovščina*, 1689) ter zlasti *Academia operosorum Labacensium* (1693). Medtem ko je bila prva namenjena predvsem poglobljanju verskega življenja, čeprav so se njeni člani ukvarjali tudi s širšimi kulturnimi vprašanji (Gantar 2004), je bila *Academia operosorum* znanstveno in kulturno usmerjena. *Dizmova bratovščina* je bila torej z izpostavljenim duhovnim ciljem usmerjena v iskanje *dobrega*, sledila ji je nato v raziskovanje *resničnega* osredotočena *Academia operosorum* kot znanstveno združenje ter *Academia philharmonicorum*, ustanovljena za gojenje *lepega* (v glasbi). Da ne gre za nepovezan sistem bratovščin, ampak poglobljen koncept preučevanja Božjih tributov, nam navsezadnje potrjuje dejstvo, da so bili mnogi člani skupni vsem bratovščinam.

Delovanje *Academiae philharmonicorum* je bilo na eni strani zaznamovano z religiozno komponento – še v času postopnega zamiranja njenega delovanja so ohranjali opravljanje maš zadušnic za umrlimi člani in slovesno praznovali praznik zavetnice sv. Cecilije. Na drugi strani pa so člani akademije oblikovali tudi glasbo za različna posvetna slavja, zabavali so visoke goste na serenadah, organizirali vsakoletne regate z glasbo na Ljubljani in prirejali t. i. »akademije«, ki so predstavljale nekakšen zametek poznejših javnih koncertov.

Ustvarjalni polet 17. in zgodnjega 18. stoletja na Kranjskem je označevala tudi duhovno bogata ter intelektualno poglobljena dejavnost jezuitske gimnazije, v kateri je imela poleg vaj v govorništvu in olikanem vedenju posebno mesto glasba. Jezuitski kolegij si je intenzivno prizadeval za podroben pouk v koralnem in figuralnem petju, ki so ga gojenci prakticirali vsakodnevno, tako pri običajnih vsakodnevnih liturgičnih slavjih kot pri slavnostnih

bogoslužjih. Šolanje pa jim je hkrati nudilo vpogled v osnove kompozicijske obrti (Höfler 1970).

Široko kompozicijsko znanje so k nam prinašali prepisi in tiski del tedaj vidnejših učbenikov – vse od severnonemških skladateljev do zlasti tistih južnonemške oziroma avstrijske ali češke proveniencie. Poleg tega so ga pre-sajali v slovenske dežele tudi na tujem šolani mojstri, ki so se ustavljali pri nas kot kantorji, kapelniki, instrumentalisti in učitelji. Sledi njihovega znanja med drugim dokazuje vrsta ohranjenih učbenikov iz tega časa (Škrjanc 2012). Med njimi po svoji zgodovinski vrednosti izstopa izdelek novomeškega organista (oz. morda organistov) z naslovom *Noten-Buch darinnen die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten* (Notna knjižica, ki vsebuje osnove klavirske in orgelske igre). Poleg tega so novomeški frančiškani očitno uporabljali tudi učbenik koralnega petja Josepha Benedicta Münstra (1694–1751) *Scala Jacob* (Augsburg, 1743; prim. Faganel 2004; Kokole 2011).



Slika 5: Naslovnica priročnika *Noten-Buch darinnen die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten* (Notna knjižica, ki vsebuje osnove klavirske in orgelske igre), ki so ga uporabljali v novomeškem frančiškanskem samostanu. Po sedanjem vedenju gre za najstarejši na Slovenskem ohranjeni učbenik za igranje na glasbila s tipkami, razdeljen na besedilni in notni del. Nastal je najverjetneje v drugi polovici 18. stoletja na tleh današnje Slovenije ali pa v njeni neposredni bližini. Zgodovinska vrednost tega verjetno izvirnega rokopisa je za preučevanje slovenske glasbene dediščine neprecenljiva (<http://ezb.ijs.si>).

Verjetno že v času natisa je k nam prišel temeljni spis s področja kontrapunkta, *Gradus ad Parnassum* Johanna Josepha Fuxa, natisnjen leta 1725 (Kokole 2011). Poleg tega najdemo v glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice znameniti glasbeni leksikon *Musikalisches Lexicon* Johanna Gottfrieda Waltherja (Leipzig, 1732) ter slovito enciklopedijo Jeana Jacquesa Rousseauja, *Dictionnaire de musique* (Amsterdam, 1768).

Glasbenemu stavku, sprva zlasti v povezavi z generalbasovskimi načeli, je posvečeno več razprav, ohranjenih pri nas. V veliki meri je učenje generalnega basa pomenilo neposredno uvajanje v harmonijo in kompozicijo, ki sta se razvili iz tega. Med posebej pomembnimi učbeniki velja omeniti priročnik Friedricha Wilhelma Marpurga *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition* (Berlin 1757–1762) ter razpravo Johanna Georga Albrechtsbergerja *Neue, vermehrte Auflage der Kurzgefasten Methode den Generalbass zu erlernen*, natisnjeno na Dunaju verjetno okoli leta 1800 (Kokole 2011). Katalog glasbenih rokopisov in tiskov do leta 1800 navaja tudi od generalbasovske prakse oddaljujočo se razpravo *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen* Johanna Gottlieba Portmanna (Darmstadt, 1798).

V tej zvezi je zanimivo tudi, da so piranski minoriti uporabljali pevski učbenik, ki ga je napisal p. Giuseppe Frezza dalle Grotte, *Il cantore ecclesiastico: Breve, facile ed esatta notizia del canto fermo per istruzione de' religiosi Minori conventuali e beneficio commune di tutti gl'ecclesiastici* (Cerkveni pevec: Zgoščen, preprost in izčrpen zapis cantusa firmusa za poučevanje bratov minoritov in v skupno dobro vseh duhovnikov). V Piranu hranijo dva izvoda iz leta 1698 ter ponatis iz leta 1733.

Razgled glasbenikov, delujočih na Slovenskem, potrjujejo tudi razprave s tedaj postopoma uveljavljajočega se poučevanja instrumentalne igre. Vse od vpisanega leta 1755 je bila v Novem mestu tako očitno v rabi znamenita šola za flavto (ohranjen je samo notni del) Johanna Joachima Quantza, in sicer prvotisk iz leta 1752, na katerem je pripisano, da so ga uporabljali bratje frančiškani. V ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici pa najdemo še obdelavo tega Quantzovega dela izpod peresa Franza Antona Schlegla (Gradec, 1788). Podobno temeljno delo tega časa je tudi znamenita violinska šola Leopolda Mozarta, ki jo hranijo v Komendi in je k nam prišla najverjetneje že v 70. letih 18. stoletja (Faganel 2004, 119).

Konec 18. ali v prvi polovici 19. stoletja je nastal še en rokopis, namenjen poučevanju glasbe, ki ga hranijo v novomeškem frančiškanskem samostanu. Latinsko besedilo je naslovljeno kot *Compendium cantus choralis* (Koralni kompendij) in prinaša osnove teorije gregorijanskega koral.



Slika 6: V novomeškem frančiškanskem samostanu hranijo zvezek z latinskim rokopisnim besedilom, naslovljenim kot *Compendium cantus choralis* (Koralni kompendij) s konca 18. ali začetka 19. stoletja. V besedilu, očitno namenjenemu poučevanju pevcev, najdemo osnove teorije gregorijanskega koral.



## Razvoj teoretskih ved znotraj javnega glasbenega šolstva in narodna prebuja

**P**rvi zametek javne glasbene šole je predstavljala glasbena šola pri ljubljanski stolnici. Ustanovljena je bila že leta 1806, a je njeno delovanje v burnih časih francoske okupacije v času Ilirskih provinc razmeroma kmalu izzvenelo (1810). Po padcu Napoleona in vnovični vzpostavitvi habsburške oblasti pri nas se je zbudila tudi ideja za organiziranje glasbene šole. Ustanovljena je bila nato že leta 1816. Za prvega učitelja se je prijavil po tedanjih normativih še mladoletni Franz Schubert, ki pa ni bil sprejet. To za Ljubljano nekoliko sramotno, čeravno v luči tedanjih razmer razumljivo poglavje glasbene preteklosti je pozneje obravnavalo vrsto raziskovalcev z Josipom Mantuanijem na čelu. Na šoli so poučevali violino, klavir, orgle, petje in generalni bas (Budkovič 1992), s tem pa so učenci dobili tudi osnove teoretskega oz. kompozicijskega znanja (kar je pouk generalnega basa v svoji osnovi tedaj bil).

Prvi učitelj, ki so ga med 20 kandidati izbrali, je bil Franc Sokoll (1779–1822), češki glasbenik, ki je v Ljubljano prišel iz Celovca. Nasledil ga je **Gašpar Mašek** (1794–1873), prav tako Čeh, ki se je v Ljubljani uveljavil predvsem kot izvrsten glasbenik, ki je vodil koncerte in gledališke predstave v času ljubljanskega kongresa leta 1821. Kot pedagog vendarle ni bil tako uspešen, saj so njegovo delo, zlasti v poznejših letih, spremljale stalne kritike. Leta 1854 ga je zamenjal njegov sin Kamilo, ki je poleg pedagoškega dela začel razvijati tudi

teoretsko refleksijo, zato ga lahko upravičeno štejemo za enega prvih pravih začetnikov slovenskega glasbeno-teoretskega pisanja.

Podobno kot pri drugih narodih, še posebej tistih, ki so bili združeni pod habsburško krono, je tudi pri Slovencih sredi 19. stoletja prihajalo do vse bolj izrazite nacionalne zavesti, ki je postopoma sprožala vrsto identifikacijskih procesov. Med njimi so pomembnejši del predstavljale zgodovinske raziskave, s katerimi so potrjevali nacionalno samobitnost in starodavno kulturnozgodovinsko poreklo. Pozornost raziskovalcev so pritegovali večji kulturni mejniki in osrednje osebnosti, na katerih so gradili spomenike narodne veljave.

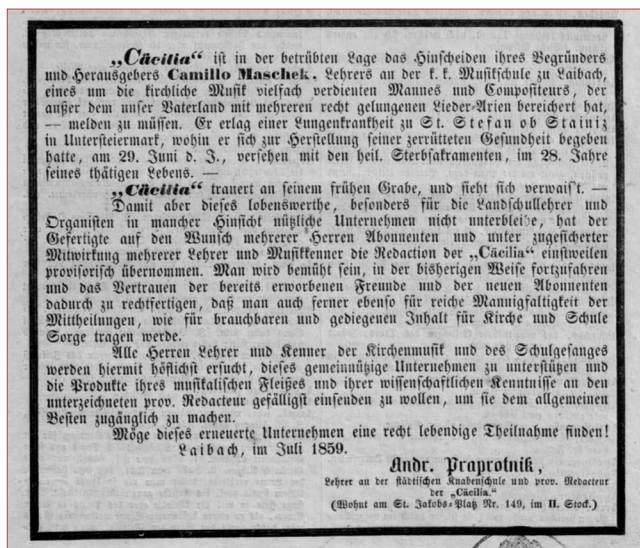
Ob vzporedni glasbenozgodovinski tendenci, ki je iskala sledove »čiste glasbene umetnosti« po zgledu Thibautovega slovitega dela *O čistosti glasbene umetnosti* (*Über Reinheit der Tonkunst*, 1824), posebej v kompleksni renesančni vokalni polifoniji, se zdi skoraj samoumevno, da je osrednje mesto v zgodovinskih raziskavah kmalu pripadlo Jakobu Handlu Gallusu kot enemu najvidnejših poznorenesančnih skladateljev. Pri tem je bilo domačim raziskovalcem pomembno, da se je sam predstavljal kot Kranjec (Carniolus). Četudi je Gallus sam dajal prednost deželni zavesti pred nacionalno – kot je bilo običajno v njegovem času, povsem domače pa tudi še vse do konca avstro-ogrske monarhije –, so vendarle v 19. stoletju začeli upravičeno izpostavljati njegovo verjetno slovensko



Slika 7: Kamilo Mašek (1831–1859, vir: dLib).

poreklo za razliko od starejših biografov, ki so ga označevali za nemškega skladatelja. Prvi je na to opozoril **Kamilo Mašek** (1831–1859). V istem letu kot Mašek je o tem pisal tudi Ivan Kukuljević-Sakcinski v svojem leksikonu (1858). Maškovo sklepanje, da je priimek Handl nemški prevod slovenskega priimka Petelin, je pozneje vplivalo na celo vrsto Gallusovih biografov in tako tudi na povsem neznanstveno ugibanje o kraju skladateljevega rojstva (Desmet 2012).

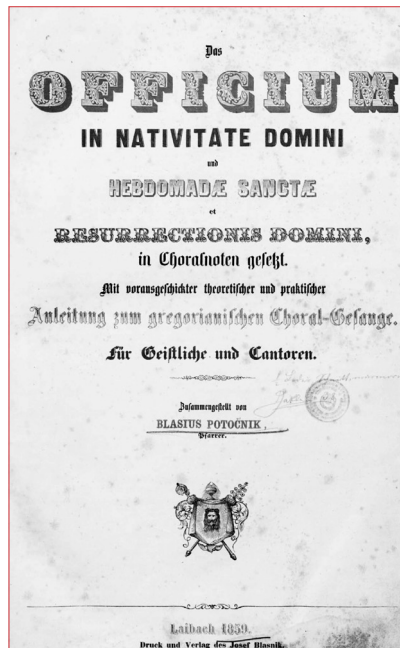
Mašek je bil rojen v pomembni češki glasbeni družini. Glasbenik je bil že njegov ded, pa tudi mama Amalija in oče Gašpar, ki je prišel v Ljubljano kot učitelj na javni glasbeni šoli. Po njegovi smrti ga je zamenjal Kamilo. Ta je v glasbo vstopil že kot čudežni deček in se kmalu uveljavil na koncertnih odrih. Verjetno je šolanje na Dunaju v okolju z razvejano glasbeno publicistiko, poglobljeno glasbeno refleksijo in z zrelemi začetki zgodovinskega preučevanja vplivalo na njegovo odločitev, da se poleg kompoziciji in glasbenemu poučevanju posveti tudi pisanju o glasbi. Mašek je tako ustanovil prvo slovensko glasbeno revijo *Cäcilia* (1858, 1859), vendar ga je žal že med izdajanjem drugega letnika prehitela zgodnja smrt. Sledilo je le še nekaj številčk z novim urednikom Andrejem Praprotnikom, nato pa je revija prenehala izhajati.



Slika 8: *Cäcilia*, glasbeni mesečnik, 2. letnik (1859), št. 3 z objavljenim nekrologom ob smrti prvega urednika Kamila Maška, ki je sicer uredil dvanajst številčk 1. letnika in dve številki 2. letnika (vir: dLib).

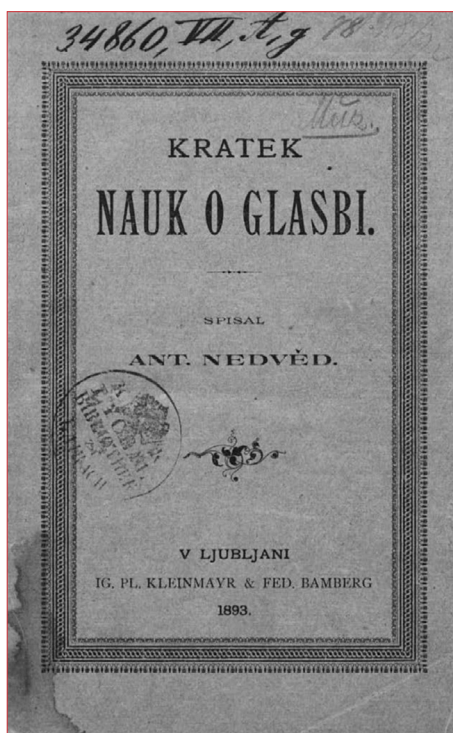
Kamil Mašek je *Cäcilio* zasnoval kot glasbeni mesečnik, v katerem so bili prispevki v skladu z večjezično naravo okolja izhajanja objavljeni v nemščini, slovenščini in latinščini. Poskusil se je v izdelavi glasbenega slovarja, objavil je osnove nauka o harmoniji, nekaj pesmi in različnih vaj. Njegova izjemno široka prizadevanja in temeljitost njegovega dela lahko označimo za najzgodnejše znanilce muzikoloških snovanj na Slovenskem.

V istem času kot *Cäcilia* je izšel tudi priročnik za kantorje in duhovnike **Blaža Potočnika** (1799–1872). Potočnik, sicer duhovnik, je bil spreten organist in se je zgodaj uveljavil kot Riharjev pomočnik na ljubljanskem stolnem koru. Poleg vrste narodnobuditeljskih in prosvetljskih spisov, ki jih je včasih začinil z zanj značilno iskrivostjo, je napisal tudi priročnik za praznično petje korala z obsežnim uvodom. V njem v nemščini predstavi temelje koralne notacije in petja: *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Ressurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt Mit vorausgeschickter theoretischer und praktischer Anleitung zum gregorianischen Choral-Gesange* (Ljubljana, 1859). Gre za delo, ki kaže na obsežno teoretsko in praktično glasbeno znanje Potočnika.



Slika 8A: Naslovnica priročnika za praznično petje z uvodom v petje korala Blaža Potočnika (1859; vir: dLib).

Za razvoj glasbenega šolstva, s tem pa tudi potrebne učbeniške literature in teoretske refleksije, je posebnega pomena nastop **Antona Nedvéda** (1829–1896) na mestu vodje glasbene šole leta 1859. Tudi Nedvéd sodi v vrsto pomembnih čeških glasbenikov, ki so s svojo umetniško vizijo močno zaznamovali slovensko glasbo. Bil je cenjen dirigent in vodja Filharmonične družbe, poleg tega pa je vodil še zbor ljubljanske čitalnice. Pozneje je postal glasbeni učitelj na učiteljski, na gimnaziji, v Alojzijevišču in semenišču. Leta 1862 so uvedli v osnovne šole kot poseben predmet tudi petje. Ker se je zavedal, da bodočim učiteljem primanjkuje primerne znanja, je Nedvéd napisal prvi slovenski uvod v glasbeno teorijo z naslovom *Kratek nauk o glasbi* (1863, 2. izdaja 1893). Delo prinaša splošen pregled osnov glasbene teorije in predstavlja enega ključnih prispevkov k razvoju slovenske glasbene terminologije. Pozneje je izdal še zbirke šolskih pesmi, poleg tega pa posebne *Vaje v petji* (1893) ter po R. Weinwurmju priredil zanimiv *Početni nauk o petji za ljudske šole* (1894).



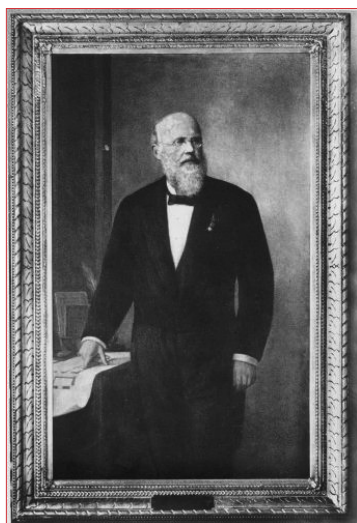
Slika 9: Naslovnica 2. izdaje prvega slovenskega uvoda v glasbeno teorijo z naslovom *Kratek nauk o glasbi* Antona Nedvéda (1893; vir: dLib).



## Zgodovina glasbe na Kranjskem v očeh nemških raziskovalcev

**L**eto 1848 je zbudilo slovenske intelektualce k postopnem ozaveščanju o zgodovinskih koreninah slovenske kulturne samobitnosti. Pri tem še velik del 19. stoletja nacionalna zavest ni prelamljala z zavestjo o enovitosti v mejah habsburške države, le da se je ob narodni prebujni porodila ideja o povezovanju vseh Slovencev ne glede na deželne meje. Vendar so se šele postopoma izostrila tudi mednacionalna trenja, ki so pozneje vse bolj izničevala možnosti medsebojnega sodelovanja, ki je bilo skoraj do razpada države po prvi svetovni vojni za marsikoga še povsem samoumevno. Tako je tudi nemško glasbeno zgodovinopisje imelo pogosto pred očmi najprej deželni okvir, šele potem pa – če sploh – neko narodnostno identiteto.

Velik del prispevkov za zgodovino glasbe zlasti na Kranjskem je bilo povezanih z obravnavo nemške *Philharmonische Gesellschaft* (Filharmonične družbe), ki je predstavljala daleč najbolj razvito glasbeno ustanovo 19. stoletja pri nas. Že zgodaj so raziskovalci izpostavili tudi povezavo družbe z *Academio philharmonicorum*, s tem pa jo zaznamovali s častitljivo tradicijo, na katero so bili tudi v luči evropskega razvoja glasbenih institucij upravičeno ponosni. V *Cäcilii* se je Filharmonični družbi posvečal že Kamilo Mašek, njen prvi pravi temeljiti zgodovinar in kronist pa je bil **Friedrich Keesbacher** (1831–1901).



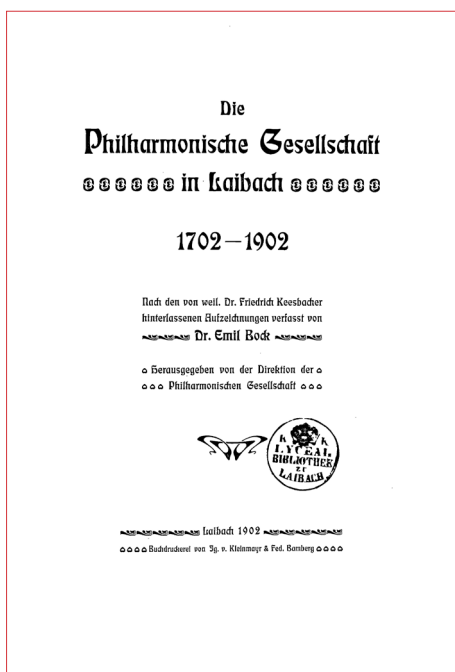
Slika 10: Friedrich Keesbacher (1831–1901) na sliki s prstom kaže načrte nove koncertne dvorane (*Tonhalle*) Filharmonične družbe (vir: dLib).

Keesbacher je bil rojen na Tirolskem, v Ljubljani pa se je kot cenjen zdravnik in primarij aktivno vključil v strokovne kroge, poleg tega pa se je politično udeleževal v nemški stranki in bil dejaven član nemškega kulturnega življenja. Predvsem se je v glasbeno zgodovino zapisal kot dolgoletni tajnik, pozneje pa tudi ravnatelj in častni član Filharmonične družbe. Keesbacher je urejal društvena letna poročila, vodil družbine prireditve, pisal priložnostne pesnitve, pozneje pa bil eden od glavnih pobudnikov za zidavo nove filharmonične stavbe (*Tonhalle*). Neprecenljivega pomena pa so njegovi skrbni zapisi o dogajanju v družbi. Ker je bil velik del arhiva pozneje izgubljen (oz. razprodan za star papir), so njegovi zapisi pogosto edini vir o delovanju Filharmonične družbe in tudi zato izjemno dragoceni. Keesbacher je najprej izdal zgodovino Filharmonične družbe do leta 1862 (*Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Filharmonična družba v Ljubljani od leta njene ustanovitve 1702 do njene zadnje preureditve 1862, 1862). Tej je sledil dopolnjen spis *Die Musik in Krain und die Bedeutung der philharmonischen Gesellschaft* (Glasba na Kranjskem in pomen filharmonične družbe, 1891). V rokopisu je zapustil še obsirnejšo, a žal nedokončano zgodovino. Poleg tega je o glasbi na Kranjskem pisal v obsežni enciklopediji v 24 zvezkih z naslovom *Die Österreichisch-ungarische Monarchie*



in *Wort und Bild* (Avstro-ogrška monarhija v besedi in sliki, od 1883). Keesbacherja tako lahko označimo kot enega prvih pravih glasbenih zgodovinarjev na Kranjskem, čigar delo je bilo temeljito in natančno, podkrepljeno s skrbnim preučevanjem dostopnih virov.

Keesbacher ob koncu svojega življenja ni več mogel dokončati kronike delovanja *Filharmonične družbe*, ki so jo nameravali izdati ob dvestoletnici ustanovitve *Academiae philharmonicorum*, zato je to delo zaupal zdravniškemu kolegu, okulistu in primariju **Emilu Bocku** (1857–1916). Kot dolgoletni arhivar društva je imel prav tako neposredno na voljo glavni vir raziskav. S pomočjo Keesbacherjevih skic je tako dokončal zgodovino družbe do leta 1902, ko je bilo delo natisnjeno (*Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach 1702–1902*, *Filharmonična družba v Ljubljani 1702–1902*, 1902).



Slika 11: Naslovnica Bockove zgodovine *Filharmonične družbe* iz leta 1902 (vir: dLib).

Če je Bockovo delo v določeni meri zaznamoval prezirljiv odnos do Slovencev, pa je mnogo večjo strpnost in celo naklonjenost do slovenstva kazal **Peter Radics** (1836–1912).



Slika 12: Peter Radics (1836–1912, vir: dLib).

Radics je bil široko razgledan zgodovinar, publicist, novinar in učitelj. Njegovo obsežno zgodovinopisno delo je pogosto označeno z domoljubno in domoznansko noto. Nekaj časa je urejal domoznansko revijo *Triglav, Zeitschrift für vaterländische Interessen*, ki jo je dvakrat na teden izdajal Bleiweis (1865–1866). Poleg tega je sistematično preučeval zgodovino slovenske univerze, slovensko pravno zgodovino in predvsem zgodovino nemškega in italijanskega gledališča na Kranjskem. Za slovensko glasbeno zgodovino je zlasti pomemben njegov zgodovinski pregled *Frau Musica in Krain* (Gospa Glasba na Kranjskem, 1877). V njem romantično vzneseno piše o glasbi na Kranjskem v preteklosti: »Moč glasbe je bilo čutiti v naši deželi že od najzgodnejših časov, pa tudi še nadalje je bila muza glasbene umetnosti gojena z vso ljubeznijo in navdušenjem, celo v dneh trpkih preizkušenj in hudih stisk.«<sup>1</sup> (Radics 1877, 7)

Radics se je pri svojem delu opiral na obsežen študij primarnih arhivskih virov, mnogo gradiva pa je zapustil tudi neobdelanega. Čeprav so mu očitali, da je včasih nekoliko površen, je njegovo delo vsekakor izjemno dragoceno.

---

1 »Die Macht der Musik wurde in unserem Lande schon in den frühesten Zeiten gefühlt, und es ward auch fernerhin hier die Muse der Tonkunst stets mit aller Liebe und Begeisterung empfangen, selbst in Tagen bitterer Noth und harter Bedrängnis.«

Za poznavanje glasbenega prispevka slovenskih protestantov je pomembno pionirsko delo **Theodorja Elzeja** (1823–1900). Ta se je v času bivanja v Ljubljani (1851–1865) kot prvi pastor nove protestantske cerkvene občine raziskovalno intenzivno posvečal zgodovini protestantizma pri nas. Ker je bil sam skladatelj, je tudi svojo raziskovalno pozornost usmeril v glasbo (Kuret 1986). Z veliko vnemo se je lotil številnih dotlej povsem neraziskanih virov iz različnih arhivov. Pozneje se je nanj opiral tudi Čerin, sam sicer podobno temeljit raziskovalec, zato ima še posebej veliko težo njegova oznaka Elzeja kot »najtemeljitejšega raziskovalca slovenske protestantske slovstvene in kulturne zgodovine« (Čerin 1908, 132).



## Glasbena matica in prvi razcvet slovenske glasbene kulture

**G**lasbena matica je bila nedvomno tista, ki je ključno prispevala k temu, da je slovenska glasba kot samostojni del slovenske kulture doživela enega prvih viškov na prehodu v 20. stoletje. Široko razvejana dejavnost s pevskim zborom, šolo, s komornimi instrumentalnimi in večjimi orkestralnimi sestavi, predvsem pa z obsežnim založniškim delom, je vplivala na izrazit kvalitativni dvig slovenskega glasbenega življenja. Izvajalski korpusi, ki so delovali pod njenim okriljem, so spodbujali nastanek novih del, obenem pa skrbeli za oživljanje pretekle glasbe. Tem načelom so sledile tudi Matičine izdaje, skrbno pripravljene po tedaj veljavnih edicijskih načelih. Prav založniška dejavnost je bila v ospredju delovanja Glasbene matice vse od njene ustanovitve leta 1872 (Cigoj Krstulović 2015).

Matica je kmalu začela zapolnjevati tudi vrzeli na področju izvirnih učbenikov na področju glasbenega šolstva. Njen odbor si je že na začetku kot prednostno nalogo zastavil izdajanje šolskih pesmaric ter izvirnih učbenikov za petje, klavir in violino (Cigoj Krstulović 2004). Založba sicer ni uspela izdati niti enega zvezka pesmi za splošne šole, zato pa je prispevala vrsto praktičnih glasbenih priročnikov na drugih področjih. Za potrebe svoje lastne šole je tako izdala *Začetne pevske vaje* (1885) Antona Razingerja, naslednje leto pa prva dva izmed štirih zvezkov dvojezične *Teoretično–praktične klavirske šole: Theoretisch–praktische Klavier–Schule* **Antona Foersterja** (1837–1926). Ta je s

številnimi ponatisi postala prava uspešnica, ki so jo še desetletja uporabljali kot obvezni učbenik za učence klavirja tako na šoli Glasbene matice kot drugod.



Slika 13: Foersterjeva uspešnica *Teoretično-praktična klavirska šola* (vir: dLib).

Poleg tega je bil Foerster tudi avtor zelo uspešne dvojezične pevske šole, *Theoretisch-praktische Gesangschule: Teoretično-praktična pevska šola*. Delo, prav tako večkrat ponatisnjeno, je izšlo v samozaložbi že leta 1874.

Anton Foerster je bil še eden iz vrste odličnih čeških glasbenikov, ki so se ustalili pri nas. Izšel je iz znane glasbene družine, se šolal v Pragi, nato pa prek Sinja leta 1867 prišel v Ljubljano. Tu je bil sprva kapelnik Dramatičnega društva, vodil je čitalniški zbor in kmalu prevzel tudi vodstvo stolnega kora. Ker je spoznal, kako nujna je dobra izobrazba pevcev, je že leta 1867 izdal sistematičen pevski priročnik z osnovami glasbene teorije z naslovom *Kratek navod za pouk v petji za kterikoli glas* (1867, drugi del 1869), izjemno pomembno delo tako za vzgojo solistov kot zborovskih pevcev.

Foerster je bil tudi osrednja osebnost cecilijanskega gibanja pri nas. Bil je v neposrednem stiku s Franzem Xaverjem Wittom, vodjem *Splošnega nemškega cecilijinega društva* (*Allgemeiner Deutscher Cäcilien-Verein*; Nagode 2007). Osnovna ideja gibanja je bilo izboljšanje kvalitete izvajanja cerkvene glasbe,

pri čemer so skušali v liturgijo znova prinesiti gregorijanski koral in renesančno polifonijo, izrinjali pa so pretirane ljudske oziroma posvetne elemente, ki jih je na naših tleh simboliziralo ustvarjanje Gregorja Riharja. Sámó gibanje je tako v osnovi izraz značilnega zaziranja v preteklost tistega časa, s čimer je pomembno prispevalo tudi k postopnemu oživljanju stare glasbe in vse močnejšemu zanimanju za glasbeno zgodovino.

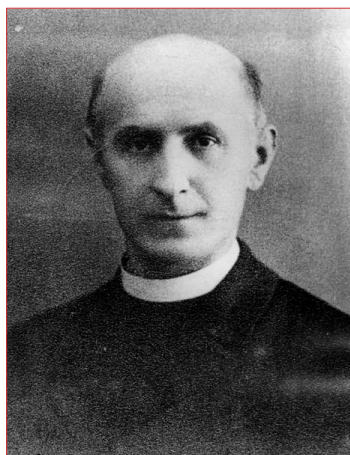
Na Slovenskem je bilo po nemškem zgledu ustanovljeno *Cecilijino društvo*: leta 1877 v Ljubljani, 1887. pa v Mariboru. Kot se kaže danes, cecilijanizem ni bil povsem enotno gibanje (Nagode 2007), temveč konglomerat smeri in različnih osebnih nazorov vodilnih avtorjev, med katerimi so bili poleg Foersterja še frančiškanska patra Hugolin Sattner (1850–1934) in Angelik Hribar (1843–1907), pa Janez Gnjezda (1831–1904), Stanko Premrl (1880–1965) idr. Poseben pomen Cecilijinega društva se kaže tudi v ustanovitvi Orglarske šole (1877–1945) in revije *Cerkveni glasbenik* (1878–1945, od 1976) – oboje sprva pod Foersterjevim vodstvom. S tem se je poleg institucionaliziranja glasbene pedagogike vse jasneje izoblikovalo tudi zgodovinsko, kritiško, kroniško, esejistično in drugačno publicistično delo na cerkvenoglasbenem področju, to pa je posledično vplivalo tudi na oblikovanje muzikološke misli pri nas.

Za potrebe Matičine šole so poleg Foersterjevih do prve svetovne vojne izšli še drugi priročniki, med katerimi izstopa učbenik *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (1902) Mateja Hubada (Cigoj Krstulović 2015).

Za celovitejši pregled zgodovinskega dogajanja na naših tleh je bilo pomembno tudi pisanje **Antona Trstenjaka** (1853–1917). Čeprav se Trstenjak ni izrecno posvečal glasbi, je v svojo razpravo z naslovom *Slovensko gledališče* (1892) vključil tudi pregled delovanja ljubljanske čitalnice in Dramatičnega društva.

Nekako v istem času je nastal zanimiv oris zgodovinskega pomena petja pri Slovencih v knjigi *Slovensko petje v preteklih dobah* (1890). Delo je zasnoval učitelj **Fran Rakuša** (1859–1905). Rakuša se je v prvem delu svojega besedila osredotočil na zgodovinski pregled različnih oblik petja vse od naselitve Slovanov do Glasbene matice. Posebej dragocena je njegova monografija zaradi drugega dela, v katerem prinaša portretne biografije skladateljev, ki jih je sam poznal. Četudi v svojih zapisih Rakuša morda ni dovolj sistematičen in natančen, je izjemnega pomena njegov živi lastni pristop, prek katerega spoznavamo tudi osebnosti, o katerih imamo na voljo le omejene podatke.

Med pomembnejše zgodnje začetke muzikološkega raziskovanja pri nas moramo omeniti tudi delo **Viktorja Steske** (1868–1946). Steska je bil temeljito in široko izobražen ter se je kot duhovnik posvečal umetnostnozgodovinskim, arheološkim, zgodovinskim, teološkim in ne nazadnje tudi muzikološkimi vprašanjem.



Slika 14: Viktor Steska (1868–1946, vir: dLib).

Steskovo osrednje muzikološko zanimanje je veljalo preučevanju glasbenega življenja Ljubljane v preteklosti. Med njegovimi razpravami je zlasti dragocena predstavitev delovanja *Academiae Philharmonicorum* (izšla v *Domu in svetu*, 1902), pa pionirska analiza zgodovine *Oratorija v Ljubljani* (*Cerkveni glasbenik*, 1912) in popis *Glasbenega inventarja stolnega kora pod G. Riharjem* (*Cerkveni glasbenik*, 1928). V *Cerkvenem glasbeniku* je izšel tudi zgodovinski oris *Drobtine iz naše glasbene prošlosti* (*Cerkveni glasbenik* 1928, 83), pozneje tudi *Drobtine iz slovenske glasbene zgodovine* (*Cerkveni glasbenik* 1940, 50–1), *Organisti pri ljubljanski stolnici* (*Cerkveni glasbenik* 1940, 168–72), *Glasba pri ljubljanskih jezuitih od 1597–1686* (*Cerkveni glasbenik* 1940, 173) idr.



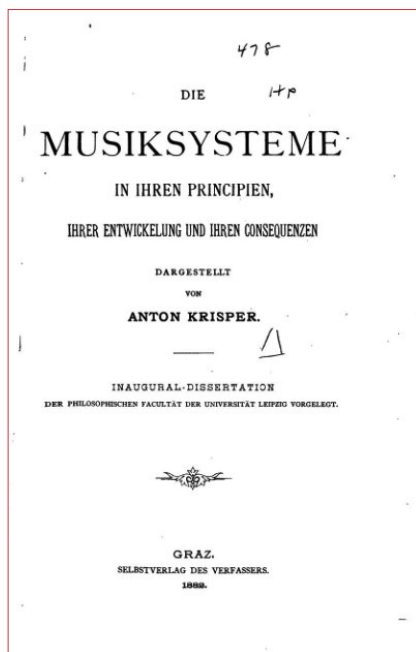
## Zgodnji pregledni prispevki in začetek znanstvenega dela

Pogoje za razmah pravega znanstvenega dela in širitev področij muzikološkega preučevanja zares prinese šele dvig preučevanja na znanstveno raven, kar hodi pozneje v korak tudi s postopno institucionalizacijo muzikologije kot univerzitetnega študija. Vendarle je bila pot do tega počasna in zavita, vezana sprva na prizadevanja posameznikov.

Pri tem so se za razliko od številnih drugih ved, ki so imele v okviru univerze že dolgo tradicijo, muzikološke stolice začele ustanavljati šele konec 19. stoletja. Med tradicionalno vodilnimi mesti sta bila Dunaj in Leipzig, kamor so hodili študirat tudi slovenski študenti.

Med prvimi leipziškimi muzikološkimi študenti je bil Ljubljčan **Anton Krisper** (1858–1914). Krisper je sprva študiral kompozicijo na Dunaju, kjer je postal tesen prijatelj Gustava Mahlerja. Verjetno je bil Krisper tisti, ki je nagovoril Mahlerja, da je prišel za eno sezono dirigirat v Ljubljano, Mahler pa si je za svoje ljubljansko domovanje izbral prav Krisperjevo hišo. Sam Krisper je svoj študij nato nadaljeval v Leipzigu, kjer je doktoriral s tezo *Die Musiksysteme in ihren Principien, ihrer Entwicklung und ihren Consequenzen* (*Princip, razvoj in konsekvence glasbenih sistemov*). Razpravo, ki je v samozaložbi izšla v Gradcu leta 1882, je pozitivno ocenil celo eden najbolj slovitih muzikologov, Hugo Riemann (Kuret 1981, 78).

Krisper si je sicer zaman prizadeval za uspeh na skladateljskem področju – Mahler naj bi nedokazano v Pragi leta 1885 izvedel (ali vsaj skušal izvesti)



Slika 15: Naslovnica disertacije *Die Musiksysteme in ihren Principien, ihrer Entwicklung und ihren Consequenzen* A. Krisperja, izdane v samozaložbi v Gradcu 1882 (vir: <https://archive.org/details/diemusiksystemeookrisgoog>).

njegovo opero. Pozneje se je usmeril drugam in tako dokončal še študij montanistike. Žal je razmeroma zgodaj dobil hudo duševno bolezen, ki je povsem ohromila njegovo delo.

Za začetek pravega obsežnega in sistematičnega muzikološkega raziskovanja lahko označimo delo **Josipa Mantuanija** (1860–1933), rojenega Ljubljancana in zavednega domoljuba.

Mantuani je bil široko razgledan polihistor starega kova v najžlahtnejšem pomenu besede. Študiral je pravo in filozofijo na dunajski univerzi, nato pa zagovarjal še doktorat iz umetnostne zgodovine, zgodovine in arheologije.

Svoj pouk glasbe je začel že v Ljubljani pri A. Foersterju, nato pa je glasbeni študij nadaljeval tudi na Dunaju pri Josefu Böhmju in Antonu Brucknerju, vendar ne kot redni slušatelj konservatorija.<sup>2</sup> Bil je dolgoletni vodja glasbene zbirke dunajske dvorne knjižnice (*Hofbibliothek*), od koder se je zaradi občutka

<sup>2</sup> Za podatek se zahvaljujem prof. dr. Tonetu Smoleju, ki je za ta namen preučeval arhiv dunajskega konservatorija.



Slika 16: Josip Mantuani (1860–1933) upravičeno velja za enega začetnikov muzikologije na Slovenskem (vir: dLib).

domoljubne dolžnosti vrnil v Ljubljano ter prevzel vodstvo Narodnega muzeja (od 1909 do 1924, ko se je upokojil). Mantuani si je močno prizadeval za ustanovitev muzikološke stolice na novoustanovljeni ljubljanski univerzi (1919), a žal ni bil uspešen. Zato pa je v letih od 1920 do smrti 1933 predaval glasbeno zgodovino na ljubljanskem konservatoriju ter s tem postal začetnik glasbeno-zgodovinskega poučevanja na najvišji ravni.

Na Dunaju si je s svojim knjižničnim in muzikološkim delom prislužil široko spoštovanje številnih vodilnih muzikologov svojega časa. Med njegovimi spisi iz tistega obdobja ima posebno mesto zgodovina glasbe na Dunaju (*Geschichte der Musik in Wien I.*, 1904), ki vse do danes velja za temeljno referenčno literaturo s tega področja.

Prijateljval je med drugimi z G. Adlerjem, ki ga je spodbudil k izdaji Gallusovega *Opus musicum* (skupaj z Emilom Bezecnyjem v letih 1899–1919) znotraj slovite Adlerjeve zbirke *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.<sup>3</sup> Pozneje

---

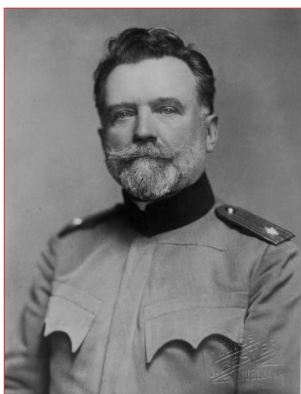
3 Morda je prav ta izdaja vplivala na Paula Piska (1893–1990), ki je kot Adlerjev študent na Dunaju leta 1917 zagovarjal disertacijo z naslovom *Das Parodieverfahren in den Messen des Jacobus Gallus*. Piskovo raziskovanje skladatelja s Kranjske je zaznamovalo tudi Gallusovo nadaljnjo recepcijo. Pisk je sicer poleg študija muzikologije obiskoval še Schönbergova predavanja in postal eden najpomembnejših članov njegovega Društva za privatne glasbene izvedbe. Leta 1936 je emigriral v Združene države Amerike in tam postal eden vidnejših muzikologov, skladateljev, kritikov (danes Ameriško muzikološko društvo vsako leto za najboljše študentske dosežke podeljuje nagrado z njegovim imenom).

je za Adlerjev *Handbuch der Musikgeschichte* prispeval tudi članek o glasbi pri Južnih Slovanih.

Poleg preučevanja Gallusa se je Mantuani posvečal še Juriju Slatkonji (*Dom in svet* 1907), Francu Ksavru Križmanu, Juriju Mihevcu, Emilu Adamiču, Davorinu Jenku, pa Schubertu in Ljubljani, Palestrini itn. Mantuani je objavil tudi zgodovino cerkvene glasbe (*Cerkveni glasbenik* od 1930), razprave o jugoslovanski glasbi (*Zbori* 1926/27), slovenski operi (*Zbori* 1929), frančiškanskih glasbenikih (*Nova Revija* 1925) itn. Nedokončana je ostala njegova *Zgodovina katoliške cerkvene glasbe*. Mantuani je pripravil tudi odmevno razstavo *Razvoj glasbe pri Slovencih* (s katalogom, 1932; Stelè 1933).

## Josip Čerin in njegov študij muzikologije na Dunaju

**N**a Dunaju je v istem obdobju študiral tudi **Josip Čerin** (1867–1951).<sup>4</sup> Sprva je na univerzi vpisal študij prava, nato pa se je povsem posvetil glasbi in promoviral pri G. Adlerju z disertacijo o izvoru slovenskih protestantskih pesmi (1902). Delo je pozneje brez avtorjevega pristanka izšlo močno spremenjeno v slovenščini kot *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih podoba v poreformacijskih časih* leta (1908). Delo je namreč samovoljno – in po Čerinovem prepričanju tudi povsem neutemeljeno – spremenjal Matej Hubad, kar je sprožilo Čerinovo ostro reagiranje in celo tožbo.



Slika 17: Josip Čerin (1867–1951), prvi slovenski muzikološki doktorand (vir: dLib).

4 Poglavlje povzemam po skrajšani in nekoliko predelani verziji članka, objavljenega kot: Matjaž Barbo. Josip Čerin in njegov študij muzikologije na Dunaju. *Muzikološki zbornik* 2017, zv. 53/1, str. 103–119. Uredništvu se zahvaljujem za dovoljenje za delno reprodukcijo.

Kljub njegovemu nespornemu pomenu na različnih področjih Čerin v slovenski zavesti žal še vedno nima svojega pravega mesta. Na Dunaju je bil nekaj časa prvi organist dvorne cerkve sv. Avgušтина (1894–1896), pozneje organist dvorne župnijske cerkve sv. Mihaela in po nekaterih virih kapelnik Ljudske opere (*Volksoper*). Kot vojaški kapelnik je z velikim uspehom deloval tudi v Budimpešti, Pragi in Ljubljani. Uredil je odmevno *Pesmarico Glasbene matice* (prva izdaja 1897, poznejših treh izdaj ni več uredil sam; Premrl 1925). Izpostaviti velja tudi njegovo izjemno delo na področju promocije in izvedbe simfonične glasbe pri nas. Poleg tega njegova disertacija predstavlja enega prvih slovenskih muzikoloških doktoratov.

Doslej obstaja žal le nekaj posameznih in večinoma kratkih zapisov o Čerinu in njegovem delu (Premrl 1925, Sivec 1988, Čakš 2009, Čakš 2010), pri katerih se večina avtorjev bolj ali manj neposredno naslanja na Premrlovo nekoliko obsežnejšo biografijo, objavljeno v dveh delih v *Pevcu* leta 1925. Glede na to, da je bil Premrl s Čerinom v neposrednih osebnih stikih in se je tudi v času napadov nanj javno izpostavil v njegovo obrambo, bi lahko domnevali, da je svoj zapis utemeljil na Čerinovem lastnem pričevanju. Vendarle je videti njegov zapis v določenih podrobnostih morda nekoliko nezanesljiv, poleg tega pa je opaziti določena neskladja celo v (avto)biografskih zapisih, ki so nastali v različnih obdobjih Čerinovega življenja.

Josip Čerin je bil rojen 29. marca 1867 v Komendi pri Kamniku kot sin učitelja (na univerzitetni vpisnici v zimskem semestru 1900/01 je Čerin pri poklicu svojega očeta prvič označil, da je postal nadučitelj, *Oberlehrer*). Kot je zapisal v svojem življenjepisu ob prijavi doktorske disertacije, je v letih 1873–1878 obiskoval osnovno šolo v Zagorju ob Savi (*Sagor in Krain*), ki je ostalo, kot lahko sklepamo iz vpisnic ob vsakem vpisanem semestru, prebivališče njegovih staršev še ves čas Čerinovega univerzitetnega študija.

Med letoma 1878 in 1886 je Čerin obiskoval državno gimnazijo v Ljubljani (*Staatsgymnasium in Laibach*). Premrl zapiše, da je bil Čerin v letih 1880–1885 gojenec ljubljanskega Alojzijevišča (Premrl 1925, 1). V tem obdobju se je pri svetovljansko razgledanem Antonu Foersterju učil klavirja, orgel in petja. Kot dober učenec je bil v 5., 6. in 7. gimnazijskem razredu že tudi organist in zborovodja v zavodu. Poleg tega si je glasbeno znanje nabiral pri organistu v cerkvi sv. Jakoba, Leopoldu Belarju (1828–1899).

Belar je kot zavzet cecilijanec poleg slovenskih cerkvenih pesmi skrbel za izvedbo številnih latinskih maš klasičnega repertoarja, večkrat pa tudi gregorijanskih koralnih spevov, in k sodelovanju pritegnil številne mlade glasbenike. Tudi Čerin se je tako v svoji mladosti na šentjakobskem koru pod Belarjem srečeval s številnimi pozneje uglednimi glasbeniki, med katerimi so bili Franc Pogačnik - Naval, Matej Hubad, Jožef Trtnik, Anton Razinger idr. (Snoj 2017).

Obenem je Čerin kot gimnazijec obiskoval tudi glasbeno šolo Filharmonične družbe ter se šest let učil violine pri koncertnem mojstru in poznejšem ravnatelju družbe, Hansu Gerstnerju (1851–1939). Že od 6. razreda naprej je kot violinist ali violist sodeloval z ljubljanskim filharmoničnim orkestrom, zlasti ob izvedbi večjih simfoničnih del.

Potem ko je leta 1886 končal gimnazijo, je eno leto deloval kot violinist v ljubljanskem Deželnem gledališču (Premrl 1925, 1). Ko je delovanje gledališča leta 1887 prekinil požar, je Čerin že torej po intenzivni glasbeniški izkušnji zapustil Ljubljano in se odpravil na Dunaj.

Sprva se je Čerin vpisal na Pravno fakulteto dunajske univerze, na kateri je začel študirati že takoj v zimskem semestru (ZS) 1887/88. Kot kažejo vpisnice, hranjene v dunajskem Univerzitetnem arhivu, je Čerin obiskoval temeljna predavanja profesorjev Demeliusa in Exnerja, pa predavanja iz nemške pravne zgodovine pri profesorju Sieglu, različna poglavja iz rimskega prava pri profesorjih Demeliusu in Hofmanu, predavanja iz družinskega prava pri profesorju Friedrichu Maassnu, poleg tega pa pri slednjem in pri profesorju Grossu predavanja iz cerkvenega prava.

V življenjepisu, ki ga je Čerin priložil ob prijavi doktorata, je napisal, da je v letu 1888/89 vstopil v prostovoljno vojaško službo (*Landwehr*) in postal poročnik (*Lieutenant*).

Od letnega semestra (LS) 1888 naprej je iz vpisnic razbrati, da je Čerin dobival tudi štipendijo 170 florintov, ki mu jo je podeljevalo c. kr. županstvo Nižje Avstrije (*K. u. K. Statthaltereii von N. O.*). V zimskem semestru je štipendija označena kot »*Seminarmusikfond*«, kar bi lahko posredno kazalo na to, da se je Čerinovo delovanje vse bolj usmerjalo proti glasbi. Dejansko se je Čerin študiju prava posvečal zgolj tri semestre, do ZS 1888/89, nato pa ga je očitno glasba popolnoma prevzela.

Že v času študija se je namreč vzporedno izpopolnjeval na Cecilijini šoli, kjer so bili njegovi profesorji, kot poroča Premrl (1925, 1): Carl Hausleithner (1843–1905), pa utemeljitelj dunajskega cecilijanizma Josef Böhm (1841–1893) in orgelski virtuoz Josef Labor (1842–1924).

Poleg tega naj bi bil Čerin na Dunaju v letih 1894–1896 prvi organist pri sloviti dvorni cerkvi sv. Avgušтина, obenem pa je bil – kot poroča Premrl, za njim pa podatek povzemajo ostali biografi – tudi »pevovodja raznih dunajskih pevskih društev« (Premrl 1925, 1). Vzporedno s tem je Čerin na Dunaju vpisal tudi konservatorij, ki ga je z odliko končal leta 1896. Med njegovimi učitelji so bili tedaj sloviti glasbeniki svetovnega formata, med katerimi je nedvomno najbolj znamenit Anton Bruckner (1824–1896). Poleg njega je Čerina učil Brucknerjev učenec in pozneje njegov naslednik na konservatoriju, Josef Vockner (1842–1906), pa znani dunajski glasbeni profesor Robert Fuchs (1847–1927), ki je bil ravno tako Brucknerjev študent, nekaj časa pa se je sam učil tudi v Mariboru. Omeniti velja tudi Josepha Schalka (1857–1900), pa verjetno pianista Antona Doora (1833–1919; Premrl ga navaja kot Dörr, 1925, 1) in pianista Adolfa Prosnitza (1829–1917).

Leta 1896, neposredno po končanem konservatoriju, je Čerin prišel k ljubljanski Glasbeni matici, kjer je postal umetniški vodja in začasni učitelj Matičine glasbene šole. Na Glasbeni matici je zamenjal prav tako Brucknerjevega učenca na dunajskem konservatoriju, zborovodjo pevskega zbora in umetniškega vodjo Glasbene matice, Mateja Hubada (1866–1937), ki ga je Matica poslala na plačano študijsko izpopolnjevanje. Čerin je na glasbeni šoli Matice poučeval zborovsko petje, teorijo, harmonijo, kontrapunkt, solo petje in klavir. Poleg tega je deloval še na učiteljsišču, kjer je poučeval orgle, petje in teorijo.

Z Glasbeno matico je Čerin pripravil 11 izjemno odmevnih zahtevnih vokalno-instrumentalnih in simfoničnih koncertov (Cigoj Krstulović 2015). Posebej odmevna je bila izvedba Bachovega *Matejevega pasijona* v slovenščini (3. aprila 1898). Pripravil je tudi izvedbe Mozartovega *Requiema* (1897), Schubertove *Simfonije v C-duru*, »Velike« (1897), Beethovnovе *Eroice* (1898) idr.

Anonimni poročevalec revije *Dom in svet* s koncerta leta 1897, na katerem je Čerin vodil izvedbo Mozartovega *Requiema* in Schubertove »Velike« simfonije, je zapisal zanosno: »Ne vemo, kaj bi bolj hvalili, ali skrb za izborno stvarino ali predmet, ali pa točno in umetnostno izvajanje vseh, tudi težavnih delov.



*Posebno pa moramo hvaliti lepo misel, da se je v tisku izdal bogato osnovani vspre-  
red, v katerem gospod koncertni vodja Josip Čerin lahko in umno razlaga z besedo  
in notami obe glasbeni deli. Na ta način se ne samo povečuje užitek poslušalcem,  
ampak podaje se jim tudi nekaka šola za glasbeno izobraževanje. In za to smo jako  
hvaležni. Le tako naprej!»* Iz zapisanega je videti, kako zelo si je Čerin prizade-  
val ne le za visoko kvalitetne izvedbe skladb in predstavitev najpomembnejših  
temeljnih glasbenih opusov, temveč tudi za to, da bi poslušalce s poglobljeno  
razlago uvajal v svet glasbe. Čerinov muzikalni talent se je torej zgodaj začel  
dopolnjevati z jasno izraženim muzikološkim interesom.

Slednje posredno nakazuje tudi notica, objavljena v *Ljubljanskem zvonu* leta 1897. V istem časniku so namreč že pred tem objavili nekoliko površen zapis F. Göstla o Schubertovem kandidiranju za mesto učitelja na ljubljanski javni glasbeni šoli. Čerin je odločno reagiral na prispevek, v katerem je avtor ne dovolj premišljeno povzel ideje, ki da se pri Schubertu ponavljajo v »vseh nemških životopisih«. Čerin je v ospredje postavil dvom o tem, ali je kandidat za učitelja Jakob Schauuff oz. Schauerl res škodoval Schubertu pri (ne)uspehu njegove prijave na razpis, ter pomen Salierijeve podpore pri tem. Ne glede na vse objavljeni prispevek, v katerem v *Ljubljanskem zvonu* dobesečno navajajo precej dolg Čerinov odstavek o tej problematiki, kaže na eni strani na Čerinovo zgodnje žolčno javno zagovarjanje muzikoloških spoznanj, ki jih utemeljuje na izjemno natančnem in skrbnem preverjanju virov, njihovem povzemanju in interpretaciji. Časnik je Čerinovo pisno reakcijo bržkone objavil na njegovo odločno, morda celo grozilno reakcijo, kar posredno opozarja na njegov ostri, nepopustljivi in načelni značaj, ki ga lahko spoznavamo tudi iz drugih podobnih javnih nastopov, še zlasti v povezavi z objavo njegove disertacije pri Slovenski matici.

V tem času se je Čerin lotil urejanja izjemno priljubljene *Pesmarice Glasbene matice*, ki jo je društvo kot izbor »najlepših« zborov, ki naj bi Matici zagotovili širši ugled, izdalo ob svoji 25. obletnici obstoja (1897, Čerin je ponovno uredil tretjo izdajo pesmarice leta 1944). Zanj je priredil po svojih besedah 80 »najboljših« moških zborov, ki da »zrcalijo razvoj slovenske pesmi za Matičinega obstanka« (Cigoj Krstulović 2015, 51). Znova je Čerin muzikološko skrbno in natančno k izdaji dodal tudi kratke biografske predstavitve ustvarjalcev objavljenih skladb.

Ko se je leta 1898 M. Hubad vrnil s študijskega dopusta, je znova prevzel umetniško vodstvo Glasbene matice, Čerina pa so odslovili. Čutil se je odri-njenega in pozneje je z grenkobo zapisal, da so ga odstranili, češ da za sloven-ske razmere ni bil dovolj dober. Vrnil se je na Dunaj, kjer naj bi sprva deloval kot kapelnik v Ljudski operi (*Volksoper*), kot poroča Premrl (1925, 2; Sivec to delovanje postavlja v obdobje 1898–1902, prim. Sivec 1988, 110), od 1902 pa pri dvorni župnijski cerkvi sv. Mihaela, torej znova eni najpomembnejših du-najskih cerkva z ugledno glasbeno tradicijo. Premrl navaja, da je imel na voljo stalen zbor, orkester in organista, z njimi pa je izvedel nad 70 instrumentalnih maš, vesper, requiemov itd. (1925, 2).

V življenjepis, priloženem ob prijavi doktorske disertacije leta 1902, Če-rin zapiše, da se je po tem, ko je bil nekaj časa dejaven »v provinci kot kapelnik« (*»in der Provinz als Kapellmeister stätig gewesen«*), leta 1899 vrnil na Dunaj, kjer da je deloval v župnijski cerkvi sv. Lovrenca (*St. Laurentius*) v 13. mestni četrti ter bil celo lastnik in vodja glasbene šole s koncesijo. Zanimivo je, da v drugih biografijah teh podatkov ne zasledimo. Ob prijavi disertacije leta 1902 je Čerin napisal tudi svoj tedanji dunajski naslov: XIII. Sampogasse 14, kar pomeni, da je dejansko tudi stanoval v neposredni bližini cerkve sv. Lovrenca.

Vrnitev na Dunaj je Čerin dopolnil z vrnitvijo na univerzo. V ZS 1899/1900 je tako začel obiskovati muzikološka predavanja na tamkajšnji Fi-lozofski fakulteti.

Muzikološki oddelek je bil v tem času nedvomno eden najbolj uglednih v širšem svetovnem merilu. Vodil ga je sloviti Guido Adler (1855–1941), ki ga pogosto upravičeno imenujejo tudi za utemeljitelja sodobne muzikologije. Sprva je predaval na praški univerzi, nato pa je na Dunaju kot Hanslickov naslednik osnoval pravo šolo, iz katere je izšlo veliko najvidnejših muzikolo-gov. Bil je izrazito zgodovinsko usmerjen in to njegovo nagnjenje k historični muzikologiji je prav gotovo zaznamovalo tudi njegove študente.

Čerin je v času študija muzikologije absolvirал še nadaljnjih 5 semestrov, kar je končno s študijem prava pomenilo 8 absolviranih semestrov na dunajski univerzi (kot osmega označi Čerin svoj zadnji vpisani semester, ZS 1901/02).

Ob tokratni vrnitvi na univerzo je na Čerina najbolj vplival prav Adler. Za razliko od drugih predavateljev je Čerin v času svojega študija vpisal vsa Adlerjeva predavanja (tako predavanja iz dunajskega klasicizma, romantike,

modernizma, Beethovna, paleografije, glasbene estetike idr.). Poleg tega je poslušal predavanja Maxa Dietza (1857–1928), ki velja za enega prvih habilitiranih avstrijskih muzikologov, ter predavanja Heinricha Rietscha (1860–1927), ki je po Adlerju prevzel muzikološko stolicu v Pragi in se sicer raziskovalno osredotočal na glasbenozgodovinska in estetska vprašanja. Le nekaj malega je poslušal tudi Richarda Wallascheka (1860–1917), znanega po svojih primerjalno-muzikoloških in glasbeno-psiholoških študijah. Čerin je sicer obiskoval predavanja tudi z drugih oddelkov (med drugim psihologijo in metafiziko pri Theodorju Vogtu). Ob koncu študija ga je očitno začela vse bolj zanimati tudi slavistika. Tako je poslušal zgodovinsko-kulturološka predavanja Konstantina Jirečka (1854–1918) in Vaclava Vondraka (1859–1925), pozneje pa še Vatroslava Jagića (1838–1923). Slednji je bil z Adlerjem tudi član komisije za zagovor Čerinove disertacije.

Različna interesna področja, ki jih izkazujejo Čerinove univerzitetne vpi-snice, pa vse do interdisciplinarno sestavljene komisije za zagovor nakazujejo večsmernost njegovega strokovnega zanimanja. Ta je segala vse od historične do sistematične muzikologije, od problemov razumevanja stare glasbe in njenega transkribiranja, pa do sodobne glasbe, vse od estetskih vprašanj do analitičnih problemov, od fenomenoloških postavk do epistemoloških okvirov tedanje muzikologije. Poleg tega je svoja spoznanja raziskovalno širil na področja splošne filozofije in njene zgodovine, logike, metafizike in obče psihologije, pa končno slavistike – vse od stare cerkvene slovanščine do splošnih kulturoloških vprašanj. Ob koncu študija je po temeljnem uvidu v pravno znanost svoj razgled razširil torej na širše področje filozofije, slavistike in seveda muzikologije ter tako s širino svojega intelektualnega obzorja kot s številnimi specialnimi področji nedvomno predstavljal osrednjo strokovno avtoriteto med slovenskimi glasbeniki.

Čerinovemu širokemu intelektualnemu zanimanju nekako samoumevno sledi tudi večstranskost njegove disertacije, ki jo je naslovil *Die Melodien der slovenischen protestantischen Gesangbücher, deren Quellen und Verwendung nach der Reformation* (Melodije slovenskih protestantskih pesmaric, njihovi viri in uporaba po reformaciji) in jo prijavil za temo na muzikologiji (*Grundfach*) s slovanskim jezikoslovjem.

Čerin je v njej muzikološka dognanja dopolnil tudi s pomočjo spoznanj sodobne slavistike. Eden od obeh ocenjevalcev disertacije, V. Jagić, ki se sicer v

analizo muzikološkega dela razprave ni želel spuščati, se je tudi o Čerinovih literarnih spoznanjih z naklonjenostjo izrazil in razpravo v celoti pozitivno ocenil: »Oceni gospoda kolega prof. Adlerja se pridružujem še toliko raje, ker sem tudi o tistem delu disertacije, ki obravnava literarnozgodovinsko plat celotnega vprašanja, dobil ugoden vtis, ki potrjuje presojo strokovnjaka« (Čakš 2010, 39).

Kot meni T. Čakš (2010, 39), je Jagić razpravo priporočil v natis Slovenski matici. Posredno je objavo v slovenščini omenjal tudi Adler, ko se je v svoji oceni disertacije med drugim nekoliko kritično obregnil ob Čerinovo nemščino: »Omenjena naj bo tudi negladka raba nemškega jezika, ne da bi to zniževalo znanstvene vrednosti dela, ki je predvideno za objavo v slovenskem jeziku.« (Čakš, 2010, 51) Med dokumenti ob rigorozu lahko v dunajskem Univerzitetnem arhivu najdemo tudi Čerinovo prošnjo z dne 6. junija 1902, da sme s seboj vzeti doktorsko delo, da bi ga natisnil, pri čemer se je obvezal, da bo dekanatu vrnil štiri natisnjene izvode. Dekan Filozofske fakultete, dr. Mertens, se je obrnil na oba člana komisije, ki sta potrdila, da prošnji ne nasprotujeta.

Adlerjeva ocena disertacije je precej natančna in stvarna. Omenil je tako določene pomanjkljivosti, zlasti v obravnavi zgodovinskega razvoja cerkvenega petja in pomena Luthra zanjo, pri čemer je opozoril na novejšo literaturo, ki da je Čerin ni upošteval. Poleg omembe jezikovnih pomanjkljivosti besedila je to pravzaprav edini pomembnejši očitke nalogi. Zato pa je Adler zlasti poudaril pomen analize glasbenih primerov ter pohvalil transkripcije notnih zapisov, ki po njegovem mnenju dokazujejo, da gre za izkušenega glasbenika bolj kot za kritičnega glasbenega filologa: »*Auch die Übertragungen sind mit Verständnis vorgenommen; u. die Conjecturen zeigen mehr den geübten Musiker als den kritischen Musikphilologen.*« (»Tudi transkripcije so z razumevanjem narejene; in domneve kažejo bolj na izkušenega glasbenika kot kritičnega glasbenega filologa.« Čakš 2010, 51)

V Biblioteki Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani je ohranjen en izvod korigiranega ponatisa iz Zbornika Slovenske Maticе za leto 1908 Čerinove razprave *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih*. Sam Čerin na notranjo naslovno stran zapiše:

Ta izvod sem korigiral podpisani v Ljubljani 29. 3. 1925 Dr. Jos.  
Čerin (na 58. ti moj rojstni dan dovršeno.) Pri melodijah, katere

je izdal l. 1900 M. Hubad, je črtal brez moje vednosti urednik vse opazke, ki so bile pisane stvarno o napačni ritmizaciji in nepravilni harmonizaciji Hubadovi. Dr. Čerin.

Poleg tega obstaja v knjižnici Teološke fakultete v Ljubljani en izvod *Trubarjevega zbornika*, v katerem so vneseni ravno tako lastnoročni Čerinovi popravki, ki pa so nastali dobrih deset let pozneje. Čerin je na koncu razprave zapisal pripombo:

Nota: Ko so to knjigo tiskali, nisem dobil korekture –. Korigiral sem jo šele l. 1920 v Ljubljani. Nepotrebne in brez mojega dovoljenja so prišle Hubadove opombe v knjigo; so brez vsake literarne in glasbene vrednosti. V Ljubljani, 24. 10. 1936. Dr. Jos. Čerin (m. p.)

Na začetku teksta je Čerin tudi jasno dostavil: »Popravki in dostavki dr. Čerina z zelenim svinčnikom!« Zanimivo je, da so popravki v obeh verzijah praktično identični. Čerin se ob drugem korigiranju odpove nekaterim manjšim posegom (Luthra pusti pisanega brez črke *h*, ne vztraja pri nekaterih delitvah besedila, podčrtavanjih ipd.), sicer pa sta obe verziji enaki, avtor celo uporablja identične fraze tudi daljših korektur, enake poteze linij pri premeščanju odlomkov ipd., kar bi lahko kazalo na to, da je druge korekture Čerin naredil na podlagi prvih, ki jih je moral imeti pred seboj.

Žal je nemški izvirnik disertacije danes izgubljen. Kot je pokazala že T. Čakš, ga je Čerin očitno dobil že 1902 zaradi načrtovane objave v slovenščini iz dunajskega Univerzitetnega arhiva, ga nato posredoval uredništvu Slovenske maticе, ta pa naj bi mu ga pozneje vrnila (Čakš 2010, 43). Odtlej se je sled za njim izgubila. Tako je verjetno, da ga je vse do smrti Čerin imel pri sebi. Ne nazadnje kaže na to natančnost korektur obeh verzij iz dvajsetih in tridesetih let 20. stoletja, po katerih je razvidno, kako si je Čerin desetletja prizadeval za ustrezen natis svojega dela.

Ne glede na Čerinove opazke lahko sklepamo, da je slovenski prevod v osnovni formalni in vsebinski podobi dokaj zvesto reproduciran nemški izvirnik. Če bi ne bilo tako, bi to verjetno Čerin v svojih natančnih zapisih omenil. V tem smislu lahko – ob upoštevanju vseh popravkov samega avtorja – delo

razumemo kot celovito reprodukcijo izvirne Čerinove disertacije v sicer (če seveda zaupamo Čerinu) manj posrečenem Lajovčevem prevodu.

Delo odlikuje izjemno skrben in natančen popis vseh dosegljivih virov, ki ga uvaja pregleden zgodovinski uvod. Tega z nekaj zadržki pohvali tudi Adler. Lahko si mislimo, da mu je bil kot splošnemu glasbenemu zgodovinarju prav ta del najbližji.

Vsekakor izjemno natančno Čerinovo branje postavljenega teksta posredno potrjuje tudi skrbnost in doslednost njegovega znanstvenega postopka, ne nazadnje tudi v prebiranju starih virov in njihovem zvestem reproduciranju. Čerinu je bilo brez dvoma posebej moteče, ko je v svojem besedilu odkrival sekundarne uredniško-tiskarske napake v notnem pravopisu, še posebej pa očitne napačno zapisane note in ključe, pomanjkljive predznake, napačne ritmične vrednosti, narobe podstavljene zloge ipd. Te napake močno zaznamujejo tisk njegovega dela in kažejo na očitno nenatančno branje korektorja, ki se bržkone ni skrbneje posvečal notnim zapisom.

Poleg tega so Čerina – kot je razbrati ne nazadnje že iz njegove začetne pripombe na notranji naslovni strani – zlasti izrazito motili tudi napačni ali nedosledni Hubadovi prepisi protestantskih melodij in še posebej njegova harmonizacija, ki ne upošteva modalnega izvirnika. Glede na to, da je imel Čerin prav Hubadove posege, pa ne nazadnje tudi delo Lajovica, ki se je lotil zahtevnega prevoda dela, za izrazito zgrešene, se je posebej kritično lotil teh. Tako je prečrtal vse dodatne Hubadove pripombe, vnesene v njegovo izvirno besedilo, ki so dejansko v večini primerov brez posebne potrebe obremenjevala besedilo. Poleg tega se je Čerin tudi izrecno obregnil ob Hubadove harmonizacije. Z leti je njegova kritičnost do Hubada postala le še bolj grenka in ostra. Tako je v svojem drugem korigiranem izvodu ob prvi omembi Hubadove harmonizacije zapisal: »Vse Hubadove obdelave so popolnoma pogrešene.« (147) V nadaljevanju, ob samem notnem zgledu, pa dostavil: »To je nekaj neskončno napačnega.« (157)

Že v prvem pismu uredniku Slovenske matice, Franu Ilešiču, 2. marca 1909, je Hubada označil celo za »zlatega teleta, okrog katerega uboga Slovenija 'Cake walk' pleše!!« (Čakš 2010, 45) V istem pismu je nato prizadeto nadaljeval:

Skoro je ni vrstice brez pomote; veliko je pa takih gorotasnih neumnostij tiskanih, da se mi lase ježijo, kadar se spomnim, da je moje

ime podpisano –; no prej ali slej se bo pač ves pod mojim imenom na svitlo dan del 'Zbornik' moral konfiscirati in z novim po mojih intencijah korigiranim nadomestiti.« (Čakš 2010, 43–44)

V nadaljevanju je odločen: »Kar je 'Slov. Matica' sedaj izdala, je storila ne samo brez vsakega mojega privoljenja, da celo **vklub vsem mojim protestom.**« (Čakš 2010, 47)

Postopoma je Čerinovo dogovarjanje o natisu dela s Slovensko matico in njenim glavnim urednikom Franom Ilešičem sprožilo vse hujši spor, ki se je stopnjeval do sodnega preganjanja. Pa vendar je besedilo leta 1908 s Čerinovim imenom in v tako okrnjeni obliki kljub avtorjevi izrecni prepovedi izšlo v okviru *Trubarjevega zbornika* pri Slovenski matici.

Danes je poleg Adlerjeve in Jagičeve disertacijske ocene ter seveda Matičinega prevoda z obema korigiranimi verzijama izpod Čerinovega peresa ključen vir za rekonstrukcijo nemškega izvirnika tudi pisna ocena Janka Lokarja, ki je po naročilu Slovenske matice besedilo temeljito pregledal.<sup>5</sup> Iz njegovega zapisa je mogoče neposredno razbrati osnovne oblikovne in vsebinske poteze disertacije. Sam Lokar se je sicer pri svoji oceni ograbil od analize drugega dela disertacije, ki je izrazito muzikološkega značaja, saj se zanj po svojih besedah ni čutil dovolj kompetentnega. Temu delu Čerinove disertacije se je bržkone temeljiteje posvetil drugi ocenjevalec nemškega izvirnika disertacije, Matej Hubad, vendar žal njegova ocena ni ohranjena, čeprav naj bi jo sicer predsednik Slovenske matice, F. Ilešič na seji odbora prebral (Čakš 2010, 37).

Lokarjevo poročilo posredno potrjuje, da je imela disertacija izvorno enako strukturo, kot jo je mogoče zaslediti tudi v *Trubarjevem zborniku*. Lokar namreč navaja zaporedje osmih poglavij, ki jih lahko najdemo tudi v slovenskem prevodu.

Zanimivo je, da je Lokar predlagal nekaj okrajšav, za katere pa se uredništvo vendarle očitno ni odločilo – na primer skrajšanje Čerinovega začetnega po Lokarju preveč splošnega uvoda v protestantizem in zlasti okleščanje obsežnejšega osmega poglavja, v katerem Čerin izdelava celovit pregled razvoja

---

<sup>5</sup> Kot omenja T. Čakš, je pismo Janka Lokarja z dne 10. maja 1908 hranjeno v zapuščini Frana Ilešiča, v Rokopisni zbirki NUK, Ms 1492 (Čakš 2010).

slovenske glasbe po reformaciji, razdeljen po stoletjih, saj se ta del po vsebini oddaljuje od vsebine same razprave.

Lokar je ob sklepu svojega pisma »toplo priporočal« Matici, naj delo natisne (Čakš 2010, 39). Pri tem je – zlasti v luči poznejšega Čerinovega reagiranja na objavo dela – izjemno zanimivo, da je Matica z objavljenim tekstom vendarle bolj sledila Čerinovi vsebini in strukturi kot pa Lokarjevimi nasvetom.

Slovenska matica je na koncu objavljenega Čerinovega teksta v *Trubarjevem zborniku* dodala še »Pripombe dr. Ilešiča po beležkah gosp. ravnatelja Mateja Hubada« (s. 238–244), da bi tako dopolnila Čerinovo besedilo z dognanji, do katerih je prišel ob pregledovanju nekaterih drobnejših Čerinu nedostopnih izdaj Hubad na svojem študijskem potovanju. Vendarle v bistvenem te pripombe niso zares spremenile temeljnih Čerinovih spoznanj.

Celo nasprotno – Čerin je Hubadu med drugim oporekal, da so njegove transkripcije napačne, saj je bil prepričan, da je bil sam v svojem času poleg Mantuanija edini Slovenec, ki je res znal brati staro menzuralno notacijo in jo transkribirati. Hubad je namreč s svojimi opombami – pa ne nazadnje tudi s svojimi harmonizacijami, ki so bile sicer morda delno prepričljive in domiselne, a zasnovane v nekem tujem, tonalnem kontekstu – v osnovi potrjeval, da ne razume povsem izvirnega (modalnega in metričnega) okvira slovenske protestantske glasbe.

Za ohranitev nekaterih protestantskih napevov je bilo po Čerinu posredno zaslužno celo cecilijansko gibanje na čelu s Foersterjem, ki ga je Čerin posebej pozitivno prikazal: »Foersterjevi požrtvovalni delavnosti na polju cerkvene glasbe je pripisovati, da se je v slovenskih cerkvah zopet uvedla prava glasba.« (1908, 146)

Navidez morda paradoksalno je Čerin cecilijansko gibanje in njegovo obujanje cerkvene tradicije interpretiral kot tisto, ki je vsaj posredno obudilo tudi dediščino protestantizma.

Čerin v sklepu poudarjeno zapiše, da je »neutemeljeno in napačno« mnenje, »da bi bili Trubar in njegovi sodelavci tudi melodisti, komponisti; melodijske slovenskih protestantskih pesmaric marveč niso domače slovenske, temveč so brez izjeme vzete iz nemškega protestantskega cerkvenega petja, najsi imajo potem svoj izvor v katoliškem cerkvenem ali pa v nemškem ali češkem



narodnem petju.« (Čerin 1908, 147; podč. J. Č.) To pa je eno ključnih spoznanj Čerinove disertacije. Dopolnjuje ga misel iz spremne opombe k izdaji napevov:

Končno naj še pripomnim, da latinski ali nemški začetki, ki stoje nad mnogimi pesmimi, nikakor ne pomenijo, da je slovenska pesem prevod imenovane latinske ali nemške pesmi; obratno prevodi so le izjema pri teh pesmih, ki so skoro vse svobodne prepesnitve ali pa tudi popolnoma nove pesnitve brez vsake veze z nemškimi ali latinskimi v nadpisu imenovanimi pesmimi. (Čerin 1908, 148)

V tem smislu je Čerin radikalen v svojih spoznanjih – besedila so torej bolj kot ne nova, četudi se protestantski avtor zapisa z naslovom drži določene latinske ali nemške predloge, zlasti v smislu naslona na nek izviren napev.

Čerinovo raziskovanje je brez dvoma zaznamovalo poznejše raziskovalce slovenskega protestantskega glasbenega izročila. Eden prvih je bil Josip Mantuani, ki ga je Čerin v času svojega bivanja in raziskovalnega dela na Dunaju seveda dobro poznal. Mantuani je leta 1908, ko je še bil na Dunaju, a že po Čerinovem zagovoru disertacije, objavil članek v *Cerkvenem glasbeniku* z naslovom »Slovenska pesmaričica: Tri duhovske pesmi«. Čeprav je Mantuani v svoji obravnavi protestantskih pesmi podobno temeljit in natančen kot Čerin, pa vendarle v oči bode dejstvo, da se na Čerinovo delo kot referenco sploh ne ozira, omenja pa kot avtoritete tako Theodorja Elzeja kot poznejšega njemu sodobnega preiskovalca slovenske protestantske glasbe, Evgenija Lampeta.

Zato pa se je Mantuani navezal na Čerina pozneje v svoji pregledni razpravi z naslovom *Zgodovinski razvoj slovenske cerkvene pesmi* (1913), kot opozarja že T. Čakš (2010, 12). Vendarle tudi v tej razpravi samega Čerina praktično ne omenja. V tem kontekstu je zanimivo, da je bil Mantuani do Trubarja in njegovega glasbenega dela precej kritičen in je celo zapisal, da se »bo njegovo delovanje na glasbenem polju tudi po natančni preiskavi in kritični analizi ostalih pesmaric razkrilo kot brezpomembno i za slovensko i za protestantsko glasbo« (1913, 104). V ozadju je čutiti tudi idejno razhajanje s protestantizmom, ki ga je Mantuani videl kot del germanizatorskih tokov.

Morda je nakazano povezovanje zavzemanja za protestantizem z germanizatorskimi idejami še dolgo odzvanjalo v slovenski kulturni zavesti

in celo dolgo pozneje opredeljevalo celo Čerinovo glasbeno udejstvovanje. Lajovic mu je tako v zanosu svojega očiščevanja nemškega vpliva po prvi svetovni vojni očital, da je izvajal povečini nemško literaturo in zanemarjal slovansko glasbeno kulturo. Tako naj bi bili njegovi koncerti povsem podobni koncertom Filharmonične družbe. Očitke je zavrnil sam Čerin, poleg tega pa so se mu javno v bran postavili tudi drugi, denimo Frane Kimovec, Marij Kogoj in Stanko Premrl.

Slednji je prizadeto pisal o tem, da je Čerina doletel »od gotove strani zelo neumesten, krivičen napad, češ da dr. Čerin goji v pretežni meri nemško glasbo in da je nekak kulturni tip germaniziranega Slovenca. Spričo takega napada je slovenska javnost kar osupnila. Če je bilo glede našega glasbenega življenja potrebno kaj povedati in podati kake smernice, bi se bilo moralo to zgoditi na drugačen in ne na tako neokusen in žaljiv način.« (Premrl 1925, 9)

Premrl se je očitno skliceval na članek »Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovenca«, ki ga je A. Lajovic objavil v *Slovenecu* 1. in 2. marca 1924. V njem je po izhodiščni pohvali, namenjeni Čerinovim koncertnim prizadevanjem, sledil plaz očitkov, pri katerih je Lajovic pisal o »fizičnem neugodju v Čerinovih koncertih«, pa o »nemškem« jedru njegovih koncertnih programov, ki slonijo na ideji »absolutne supremacije (nadmoči) in nadvrednosti nemške kulture«, o »nemškem kulturnem strupu«, za katerega predlaga »Ljeningovske metode vporabljene koj po prevratu [, ki bi ...] z razmeroma neznatnim naporom izžgale ta hudi tvor na našem narodnem telesu« (Lajovic 1924, 5).

Prvemu članku je sledil nov niz Lajovičevih prispevkov s podobno tematiko. Lajovicu je odgovarjal sam Čerin, neposredno v bran pa mu je stopil tudi Kogoj v svojem znanem predavanju »O vzajemnosti evropskih kultur«, ki ga je imel 1. junija 1924 v zbornični dvorani ljubljanske univerze. K temu se je oglašil znova Lajovic v polemiki, ki jo je z viri obširneje predstavil P. Kuret (1988).

Ne glede na utemeljenost različnih pogledov vseh vpletenih se ni mogoče znebiti vtisa, da je spor med Lajovcem in Čerinom vendarle nekoliko netilo še nasprotovanje iz časa objave prevoda Čerinove disertacije.

Čerin je čutil, da je v polemiki poudarjen Lajovčev »nezaslišan« napad na njegovo nacionalno zavest meril na tisto, kar mu je »najsvetejše« (Čerin 1908, 116). In opozarja: »Rečem pa, kdor pozna moje življenje, ta ve, koliko sem moral ravno jaz zaradi svoje slovenske narodnosti trpeti.« (Čerin 1924, 5) Sam se

je namreč brez dvoma zavedal nevarnosti vpliva tuje glasbe na slovensko samobitno ustvarjalnost. To pa je ne nazadnje med drugim pokazal tudi že v svoji disertaciji v izpostavljenem mnenju, da je »vpliv nemške in italijanske glasbe« povzročil, da se je velik del protestantskih pesmi izgubil (Čerin 1908, 138).

Vsekakor je nesporno dejstvo, da se je s svojim delom Čerin zapisal v slovensko zgodovino kot eden najširše razgledanih slovenskih glasbenikov, ki je tudi s svojo muzikološko mislijo močno vplival na svoj čas in temeljno zaznamoval poznejša prizadevanja v stroki.



## Anton Dolinar kot Adlerjev doktorski študent

**M**ed muzikologi, ki so na Slovenskem pomembno zaznamovali zlasti čas med obema svetovnima vojnama, izstopa delo **Antona Dolinarja** (1894–1953).<sup>6</sup> Tudi Dolinar je bil osebnost širokega formata. Po študiju bogoslovja je absolviral še študij cerkvene glasbe in muzikologije na Dunaju. Pri Adlerju je doktoriral s tezo *Die Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina (Obavnavna cerkvenih tonovskih načinov pri Palestrini, 1927)*. Zasnoval je obsežen *Pregled slovenske cerkvene glasbe* (izhajal v *Cerkvenem glasbeniku*, 1940–1941), dokončal Mantuanijevo *Zgodovino katoliške cerkvene glasbe* (1934–1938) in se ukvarjal z glasbenoestetskimi temami. Bil je dolgoletni urednik Radia Ljubljana in dirigent ljubljanskega Glasbenega društva, po drugi svetovni vojni pa je emigriral v ZDA.

Anton Dolinar je v obdobju med obema vojnama veljal za nesporno avtoriteto na glasbenem področju. Njegovo delovanje se je raztezalo vse od zvestega in požrtvovalnega pionirskega urednikovanja na ljubljanskem radiu do dirigiranja, kulturnega in organizacijskega dela, publicistike ter poučevanja. Poleg tega je tudi on doktoriral pri Guidu Adlerju na Dunaju. Pa vendar njegovo strokovno delo doslej žal ni bilo deležno posebne pozornosti in je

---

6 Poglavlje povzemam po skrajšani in nekoliko predelani verziji članka, objavljenega kot: Matjaž Barbo, 2018: Anton Dolinar kot doktorski študent Guida Adlerja. V: Jernej Weiss (ur.). *Nova glasba v »novi«* Evropi med obema svetovnima vojnama = *New music in the »new«* Europe between the two world wars (*Studia musicologica Labacensia* 2). Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival. 135–157. Uredništvu se zahvaljujem za dovoljenje za delno reprodukcijo.

celo v muzikološki literaturi obravnavano pičlo ali pa je sploh prezrto. Med redkimi zapisi o njem najdemo krajšo notico ob njegovi smrti (Škulj 2003) ter mestoma nepopolne leksikografske zapise (Sivec 1988). Sicer so omembe njegovega imena in delovanja praviloma obrobne in sporadične (Škulj 1995, Cigoj Krstulović 2015), pogosto pa njegovega imena strokovna literatura niti ne omenja. Da je v domovini spomin nanj precej obledel, je nedvomno krivo dejstvo, da je kot politični emigrant po drugi svetovni vojni odšel v Združene države Amerike in tako delil usodo nekaterih vsaj delno zamolčanih in postopno pozabljenih imen slovenske povojne emigracije.



Slika 18: Anton Dolinar (1894–1953), doktoriral iz muzikologije na Dunaju (vir: dLib).

Ob zagovoru svoje doktorske disertacije je Dolinar rigoroznim aktom priložil tudi življenjepis, ki dokaj natančno, seveda pa predvsem iz prve roke in zato zanesljivo predstavlja nekaj podatkov o njegovem življenju. Iz tega dokumenta lahko izvemo, da je bil Dolinar rojen 13. januarja 1894 v Trati nad Škofjo Loko, kjer je končal osnovno šolanje. Gimnazijo je končal leta 1913 v eni prvih generacij maturantov na škofovih zavodih v Šentvidu nad Ljubljano (ustanovljeni 1905), tedaj edini popolnoma slovenski gimnaziji pri nas. Njegov glasbeni učitelj na gimnaziji je bil Vojteh Hybašek (1873–1947), češki duhovnik, literat in glasbenik, ki je pri nas vzgojil vrsto poznejših glasbenikov. Hybašek je močno vplival na Dolinarja in mu dal »temeljito osnovno glasbeno izobrazbo« (Škulj 2003, 10).

Po gimnaziji je na ljubljanski Teološki fakulteti vpisal študij teologije (1913–1917) in bil 8. junija 1917 posvečen v duhovnika. Škof Jeglič, ustanovitelj šentvidske gimnazije ter njen skrbni voditelj je želel nastaviti za glasbenega učitelja dobrega glasbenika, široko razgledanega, intelektualno močnega in človeško zanesljivega, ki si ga je izbiral iz duhovniških vrst. Na voljo je imel kar nekaj kandidatov. Eden od teh je bil Ludvik Puš (1896–1989), ki se je že v semenišču izkazal kot dober glasbenik, a je moral po dveh letih in pol odstopiti zaradi jetike (vendarle je pozneje doktoriral na Filozofski fakulteti in bil dejaven pri Pevski zvezi). Med bogoslovci je kot glasbenik velik ugled užival tudi Lojze Mav (1898–1977), ki pa je po novi maši stopil k lazaristom in zato ravno tako ni bil povsem primeren kandidat za Jegliča. Jože Klemenčič (1892–1969) je kot najstarejši nekako samoumevno pričakoval, da ga bo škof poslal na študij, vendar mu Jeglič ni preveč zaupal, kar je pozneje zanetilo pravi spor med obema.

V enem zadnjih pisem (3. maja 1982), ki jih je v bogati korespondenci na uredništvo *Cerkvenega glasbenika* naslovil Matija Tomc (1899–1986), se je le-ta med drugim obširneje razpisal o skladatelju Jožetu Klemenčiču in v tem kontekstu predstavil tudi okoliščine izbire kandidata za študij na Dunaju:

Ko je Zavod v Šentvidu rabil novo moč za pouk glasbe, je menda Klemenčič pričakoval, da bo šel on študirat. Izbrali pa so Dolinarja in je Klemenčič tako izpadel. [...] Nadškof Jeglič je navadno izbral nove profesorje, ki so bili prej gojenci zavoda (če je to le šlo). Drugi profesorji so tako novega profesorja že od prej poznali; bil je tudi navajen od prej na zavodski red in disciplino. Dolinar je bil med prvimi zavodskimi maturanti in je gotovo že zaradi tega imel prednost pred Klemenčičem, ki ga je stari profesorski zbor verjetno bolj malo poznal, bodisi po glasbeni ali tudi po človeški strani. (Škulj 1997, 193–194)

Študij muzikologije na dunajski univerzi je Dolinar vzporedno dopolnjeval s študijem praktičnih disciplin na Oddelku za cerkveno glasbo na dunajskem konservatoriju. Tako je v zimskem semestru 1921/22 vpisal tudi študij na dunajskem glasbenem konservatoriju, kjer je leta 1923 končal oddelek za

cerkveno glasbo. Sam je v omenjeni avtobiografiji zapisal, da je »dve leti obiskoval Oddelek za cerkveno glasbo dunajske glasbene akademije« (»2 Jahre die Abteilung für Kirchenmusik an der Wiener Musik-Akademie besuchte«). Poleg tega piše, da je harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje dodatno privatno študiral pri Karlu Weiglu (»*Harmonie, Kontrapunkt und Formenlehre studierte ich dazu noch privat bei Dr. Karl Weigl*«). Karl Weigl (1881–1949) je tedaj veljal za enega najbolj cenjenih glasbenikov na Dunaju. Široko razgledan (študiral je tako na konservatoriju kot pozneje na univerzi pri Adlerju) in tudi prijateljsko povezan z najvidnejšimi glasbenimi osebnostmi svojega časa (Gustav Mahler, Richard Strauss, Bruno Walter, Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Anton Webern in številni drugi) je tudi mlademu Dolinarju zagotovo predstavljal odličen zgled in mu lahko nudil več kot dragoceno mentorsko pomoč.

Središče Dolinarjevega dunajskega študija je predstavljalo obiskovanje predavanj iz muzikologije na Filozofski fakulteti dunajske univerze na Adlerjevem oddelku. Kako visoko je Dolinar cenil dunajski muzikološki oddelek, izpričuje njegov zapis iz leta 1923 znotraj prispevka, v katerem se sicer posveča analizi tamkajšnjega glasbenega življenja:

Za splošno razumevanje glasbe stori veliko dunajska filozofična fakulteta s svojim oddelkom: 'Musikhistorisches Institut'. Izmed seminarjev na tej fakulteti je bil ta lansko leto najmočnejši. (Dolinar 1923, 105)

Kot je razvidno iz gradiva, hranjenega v dunajskem Univerzitetnem arhivu, je Dolinar vpisal šest semestrov študija, vse od zimskega semestra 1921/22 do letnega semestra 1924.

V vpisnicah posameznih vpisanih študijskih semestrov (*Nationale*), ki so hranjene v univerzitetnem arhivu dunajske univerze, se je Dolinar opredeljeval kot jugoslovanski državljani. Vsakič je v vpisnicah označena slovenščina kot njegov materni jezik in rimokatoliška veroizpoved.

Predavanja, ki jih je Dolinar izbiral in obiskoval na Dunaju, že dokaj natančno nakazujejo krog njegovih poznejših glavnih strokovnih interesov. Pri tem je nekaj predavanj vzel iz ponudbe muzikološkega oddelka, nekaj pa izmed ponujenih predmetov drugih oddelkov fakultete. Poslušal je predavanja



Roberta Lacha (1874–1958) o glasbeni drami, glasbeni psihologiji, estetiki ter predavanja Wilhelma Fischerja (1886–1962) o Haydnu, zgodovini instrumentalne glasbe, o notaciji, pa predavanja Egona Wellesza (1885–1974) o opernih začetkih.

Zunaj muzikologije je obiskoval predavanja Roberta Reiningerja (1869–1955), pa predavanja o Pompejih, ki jih je pripravil rojak iz Podsrede, Arnold Schober (1886–1959), predavanje kulturnega filozofa Karla Roretza (1881–1967) o zgodovini novoveške psihologije ter uvod v etiko Friedricha Alberta Moritza Schlicka (1882–1936).

Očitno pod vtisom predavanj se je Dolinar lotil obsežnejšega portreta Antona Brucknerja, ki ga je objavil v *Cerkvenem glasbeniku* leta 1924, ob stoletnici skladateljevega rojstva. S tem se je poklonil velikemu imenu skladatelja, ki je bil sicer v svojem času po Dolinarjevem mnenju deležen krivice: »Vendar, kar zakrivi sodobnost, popravi poznejša zgodovina; ona možem, ki izobrazbo svojega časa dosežejo in na podlagi te stremijo po napredku, iščejo novih potov, vódeni po neki notranji sili, popravi storjeno krivico in njihovo poslanstvo do-cela odkrije in razjasni.« (Dolinar 1924a, 2)

Dolinar v interpretaciji Brucknerja poudarja nasprotje med obliko in vsebino ter s tem izpeljuje splošne estetske principe, ki so tudi prek njegovega pisanja zaznamovali poznejše pisanje o glasbi pri nas, sam pa jih je prevzemal tudi pri Adlerju. Značilen v tem smislu je odlomek iz omenjenega članka o Brucknerju, v katerem lahko prepoznamo tako ideje Adlerja kot pozneje nekaterih Dolinarjevih mlajših sodobnikov, med njimi S. Vurnika in V. Ukmarja:

»Oblika sama že pripomore k temu, da pravimo: ta in ta sklad-ba je lepa, toda ne ona sama; oblika je le okvir, posoda duševne vsebine in ta vseбина je merodajna pri sodbi, katera glasba je lepa in katera ni. Glasba je govor, ki sicer ne deluje s tako gotovimi in določnimi pojmi, ki pa slika čustva tako globoko in razpoloženje (občutje) tako neposredno kot nobena druga umetnost.« (Dolinar 1924a, 48, podč. A. D.)

S šestim absolviranim semestrom se je Dolinarjev redni študij na dunajski univerzi končal. Dolinar je sicer svoj dunajski študij videl tudi v smislu

širšega konteksta celovitega življenjskega in predvsem glasbenega izpopolnjevanja. Zanimivo, čeprav posredno, je to moč zaznati iz njegovega prispevka ob 60-letnici Josipa Čerina. Lahko domnevamo, da opis Čerinovega dunajskega študija pravzaprav posredno razkriva Dolinarjevo doživljanje:

Po dovršenem konservatoriju se je [Čerin] vpisal na filozofsko fakulteto dunajske univerze in dosegel doktorat iz glasboslovja, da je bil tehnično in estetsko kar najbolj pripravljen; poleg tega je pa živeč na Dunaju bil v stalnem stiku s svetovnim glasbenim tokom, da je bila tako vsaka enostranost izključena. (Dolinar 1927b, 15)

Lahko bi torej rekli, da je študij, ki ga je pozneje prav tako kot Čerin zaključil z doktoratom, Dolinarju pomenil »tehnično in estetsko izpopolnitev«, samo bivanje na Dunaju pa mu je omogočilo najbolj širok vpogled v sodobna glasbena snovanja. Svoja spoznanja in doživetja bogatega dogajanja v tej glasbeni prestolnici je delil tudi s slovenskimi bralci in tako poročal o dunajskem glasbenem življenju v *Cerkvenem glasbeniku* (s. 8). Njegovi zapisi kažejo, kako si je prizadeval, da bi poleg študijskega izpopolnjevanja izkoristil možnosti, ki mu jih je ponujal Dunaj s svojim bogatim koncertnim in širšim kulturnim utripom.

Ob koncu študija, ko naj bi Dolinar nastopil mesto učitelja glasbe v šentviški gimnaziji, zaradi česar so ga predstojniki poslali na Dunaj, pa se je Dolinar pedagoškemu delu odrekel. »Kot vemo, je pa Dolinar, ko je že skoraj končal študije na Dunaju, izjavil, da nima veselja za pedagoško delo v zavodu, kar je bil vsekakor hud udarec za vse odločujoče, ki so nanj računali,« (Škulj 1997, 194) se tega spominja M. Tomc, ki ga je škof Jeglič pozneje izbral za predvidene učitelja glasbe v šentviški gimnaziji ter ga s tem namenom podobno kot Dolinarja poslal študirat na Dunaj.

Po zaključenem rednem študiju leta 1924 je tako škof Dolinarja poklical nazaj v domovino v dušno pastirstvo in mu naložil kaplansko delo – najbrže še nekoliko nejevoljen nad njegovo odločitvijo – bolj na obrobju škofije. Znova o tem plastično pripoveduje Tomc:

Vemo pa, da se je to [namreč odklonitev gimnazijske profesure] Dolinarju otepalo! Poslali so ga na razne kraje za kaplana, celo

v Stari trg ob Kolpi (ki je, rekel bi, kar Bogu za hrbtom. Jaz kot Belokranjec nisem bil še nikoli tam, je res preveč od rok). Tako je Dolinar promoviral šele takrat, ko sem bil že jaz na Dunaju. (Škulj 1997, 194)

Dolinar je kot kaplan služboval v Starem Trgu na Kolpi, pozneje pa še v Borovnici, Tržiču, na Jesenicah in pri svetem Jakobu v Ljubljani.

Za dokončanje študija je škof nato leta 1926 odobril Dolinarju 3 mesece dopusta, leta 1927 pa nato še 2 meseca za dokončanje disertacije. Junija 1927 je tako obranil pod Adlerjevim mentorstvom doktorsko disertacijo z naslovom *Die Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina*.

Leta 1926, torej še pred oddajo in zagovarjanjem svoje disertacije, je Dolinar objavil oceno tedaj slovitega zgodovinskega pregleda z naslovom *Handbuch der Musikgeschichte*. Z njim je Adler kot urednik povezal 32 strokovnjakov za posamezna področja, nato pa delo vsebinsko in slogovno poenotil. Med številnimi sodelavci razumljivo najdemo številne Adlerjeve dunajske kolege, ki jih je v času svojega študija spoznal seveda tudi Dolinar, saj gre za delo, ki je nastajalo prav v času Dolinarjevega študija na Dunaju (Adler predgovor k prvi izdaji opremi z datumom »april 1924«).

Razumljivo je, da je Adlerjeva glasbenozgodovinska šola močno zaznamovala tudi Dolinarjevo mišljenje. In morda prav ta zapis posredno jasno kaže, kako se je v svojem razumevanju zgodovinskega razvoja Dolinar neposredno opiral na Adlerjeva spoznanja. Glasbeni zgodovinar naj išče notranje vezi med posameznimi dogodki v času:

Ne mislim podrobno govoriti o tem delu, poudariti hočem le nekaj dejstev. Kdor se je za tovrstna vprašanja zanimal, je ravno pri izbiri primerne knjige prišel vedno v zadrego, vse knjige so se le bolj omejevale v naštevanju zunanjih okolnosti (življenjska data skladateljev, naštevanje njihovih del i. t. d.), toda da bi se iskale one notranje sile, ki so tičale na dnu raznim kulturnim dobam in jim dajale svoj poseben značaj, da bi motrile, kako so se iste časovne ideje različno oblikovale v vseh raznih umetnostnih panogah – take glasbeno-zgodovinske je manjkalo. (Dolinar 1926b, 34–35)

Temeljna naloga glasbenega zgodovinarja torej ni naštevanje zgodovinskih dejstev, ampak iskanje njihove notranje povezave, razbiranje povezovalnih sil med različnimi umetnostmi, saj izražajo istega duha, so odraz istih »časovnih idej«.

V zapisu ob stoletnici Beethovneve smrti v *Pevcu* istega leta 1927 to Dolinar zgoščeno izrazi:

Če bi hoteli dosedanji zgodovinski razvoj glasbene umetnosti po glavnih osebnostih na kratko označiti, bi poudarili imena: Gregor Veliki, Palestrina, Beethoven, Wagner. [...] Razvoj vsaktere umetniške osebnosti je odvisen najprej od časovnih razmer, v katerih dotičnik dozoreva, in potem od bolj ali manj izrazite umetniške individualnosti. Ta dva činitelja se dasta v življenju vsakogar jasno ločiti in njuno spoznanje je najboljši ključ za razumevanje celotnega umetniškega stvarjanja, kot tudi posameznih večjih del. (Dolinar 1927c, 9)

Podobno lahko beremo pri G. Adlerju:

Poleg obravnave pravzaprav glasbenih razvojnih korakov sta ustrezno zahtevam visoke slogovne kritike upoštevana tudi kulturnozgodovinski moment in biografika, odvisnost in povezava tonske umetnosti ter njenih mojstrov od in z duhovnih ter čustvenih tokov obravnavanih obdobj. (Adler 1961, V)<sup>7</sup>

G. Adler se je izčrpneje posvečal vprašanju slogovne soodvisnosti med umetnostmi in izdelal koncept znanosti, ki je temeljil na teh premisah, tudi v drugih razpravah, ki so nastajale v času Dolinarjevega študija pri njem, med katerimi poleg *Handbuch der Musikgeschichte* izstopata vsaj *Der Stil in der Musik* in *Die Methode der Musikgeschichte*. Obe deli v izdajah Breitkopfa in Härtla iz leta 1911 navaja tudi Dolinar med viri v svoji disertaciji.

---

<sup>7</sup> »Nebst der Erörterung das eigentlich musikalischen Entwicklungsganges ist entsprechend den Erfordernissen höherer Stilkritik auch das kulturhistorische Moment und die Biographistik berücksichtigt, die Abhängigkeit und der Zusammenhang der Tonkunst und ihrer Meister von und mit den Geistes- und Gefühlsströmungen der betreffenden Zeiten.«

Dolar kot enega prvih muzikologov, ki so glasbeno zgodovinopisje zaznamovali s tako usmerjenim pogledom, v omenjeni oceni Adlerjevega dela navaja Huga Riemanna (1849–1919), torej leipziškega učitelja že omenjenega Antona Krisperja. Kot poudarja Dolinar, je bil Riemann začetnik glasbeno-zgodovinskega univerzitetnega študija: »in treba je bilo prav veliko podrobnega dela, da so se mogli pokazati prvi sadovi in uspehi« (Dolar 1926b, 34).

Dolar je menil, da se je po Riemannu pokazalo, kako nujno je povezovalno delo različnih strokovnjakov. Celotna zgodovina predstavlja namreč preprosto preobsežno snov za enega samega raziskovalca, zato je pozdravil Adlerjev uredniški projekt.

Zanimivo pri tem je, da je bil Dolinar v svoji oceni Adlerjeve zgodovine vendarle tudi kritičen; in sicer do dejstva, da v njej niso omenjeni Južni Slovani:

K razpravi o novejši (modernej) glasbi so pritegnjeni vsi evropski narodi (izmed Slovanov Rusi, Poljaki, Čehoslovaki). Le o glasbi južnih Slovanov knjiga molči, kar celotni knjigi škoduje. Upajmo, da se to popravi v drugi izdaji. (Dolar 1926b, 35)

Očitno se je Adler zavedal utemeljenosti navedene kritike – in prav mogoče bi bilo, da bi mu jo neposredno izrazil tudi Dolinar sam, denimo v času priprave na zagovor disertacije. Adler se je vsekakor pozneje odločil zgodovinski pregled razširiti in dopolniti. Tako je v predgovoru k drugi izdaji zapisal: »Večkrat izraženi želji po razdelitvi v 2 zvezka je ustrezno – posebno ker so posamezni odlomki nanovo vstavljeni, drugi pa so dopolnjeni.«<sup>8</sup> (Adler 1961, VII) Kot da bi prisluhnil Dolinarjevi kritiki, je Adler v drugo izdajo zbornika nanovo vključil tudi poglavje o južnoslovanski glasbi, ki ga je prispeval Adlerjev dober znanec iz njegovih dunajskih let, še en Kranjec, Josip Mantuani.

Kako je Dolinar tudi pozneje sledil Adlerjevim glasbenozgodovinopisnim nazorom, kaže vrsta njegovih zapisov iz poznejših let. Med njimi izstopa nekoliko obsežnejša razprava »Iz glasbenega razvoja«, ki jo je objavil v *Cerkvenem glasbeniku* leta 1932. Besedilo znova odpre programatski zapis:

---

8 »Dem mehrfach geäußerten Wunsch nach Teilung in 2 Bände wurde entsprochen – zumal da einige Abschnitte neu eingefügt, andere ergänzt wurden.«

V celotnem zgodovinskem dogajanju vidimo dejstva največjega pomena, ki zaključujejo večstoletne razvojne dobe in hkrati tvorijo osnove enako dolgim razdobjem; vmes med temi najdemo zopet manjše dogodke, ki se razvijajo v okviru teh večjih in pomembnejših dogodkov, ki so v svoji vrsti tudi enako važni in tehtni, vendar manjše časovne dobe obsegajoči. [...] Taka silna razdobja bi mogli primerjati onim silnim morskim valovom, ki se pojavijo le v najvišjem vihnem razburkanju, ki se pa dele in nosijo s seboj toliko in toliko manjših valov. Vsi ti silnejši in manjši dogodki vtisnejo pečat tudi vsemu duhovnemu življenju, ki vsa ona gibanja silhueto na sebi očituje. [...] Najsibo umetnina še tako v osebni ustvarljiteljevi noti zasidrana, bo vkljub temu nosila duševni pečat dobe, iz katere izvira: k vsemu temu pa pridejo še nehote vpoštev posebne značilnosti posameznih narodnosti – in to brez ozira na katerokoli dobo – da n. pr. ni vseeno, ali je delo nastalo v Rimu ali Antwerpnu – seveda istočasno mišljeno. (Dolinar 1932, 14)

Poleg tega najdemo tudi za ta čas značilno poudarjanje antagonizma med obliko in vsebino, ki ga Dolinar neposredno ponazori kar z Adlerjevim citatom: »Zunanja oblika pa tako v arhitekturi kot tudi v glasbi le tedaj nekam oživi in se kot umetnost prikazuje, če se kot nujen estetski zakon kar vtelesi in v tem estetskem zakonu umetnik svojo vizijo tako rekoč pred seboj doživlja.« (Adler 1961, 694; cit. po: Dolinar 1932, 15)

Za splošno poznavanje izsledkov Dolinarjeve disertacije pa je seveda ključnega pomena objava članka, ki je v nadaljevanju izhajal v *Cerkvenem glasbeniku* leta 1930. Prispevek z naslovom »Iz uvoda k razpravi: Cerkveni toni v večglasju« Dolinar sam predstavi kot slovensko reproduciranje uvoda k svoji disertaciji z uvodno pripombo: »Officialni naslov se glasi: Die mehrstimmige Behandlung der Kirchtöne bei Palestrina.« (Dolinar 1930)

V Dolinarjevi razpravi se splošna obravnava glasbene preteklosti prepleta z glasbeno estetiko, ta pa s filozofijo zgodovine. Vse to smo lahko zaslutili ne nazadnje tudi iz izbora vpisanih predavanj na dunajski univerzi. Čeprav gre torej za značilno zgodovinsko temo, jo avtor osvetljuje v luči sodobnih glasbenoestetskih poudarkov.

Tako tudi stare cerkvene tonovske načine kot osrednji predmet svojega preučevanja razume in razlaga v kontekstu glasbe svojega časa.

V osnovi se Dolinar osredotoča na tonovske načine in njihovo mesto zlasti v kontekstu prehoda iz 16. v 17. stoletje:

Če bi celotni tonski sistem primerjali solnčnemu žarišču, bi mogli cerkvene tone –, ki so iz tega žarišča izhajali in v njem svojo eksistenčno upravičenost dobivali – prisposodabljeni žarkom iz tega centra se porajajočim: in ravno za te (cerkvene tone) pomeni čas okrog l. 1600. naravnost dobo za obstanek, prav za prav neke vrste revolucionarno dobo. Omenjeni cerkveni toni, ki so bili v rabi v dobi vokalne polifonije, tvorijo v celotnem razvoju oblikovnega muzikalnega materiala važen člen in ta razvoj sega daleč nazaj. Neposredno se naslanjajo nazaj na tonovske načine koralnega enoglasja; ti so pa zopet po imenu in tudi stvarno v sorodu z antičnimi tonskimi sistemi, katere sta pa grški in pozneje latinski srednji vek tako preoblikovala, da so dobili v koralu novo, njegovemu bistvu primerno izklesanost in uravnanost. (Dolinar 1930, 1)

Zgodovinski pogled pa obrne na sočasne razmere:

In isti boj, ki je bil začetkom 17. stoletja napovedan sistemu cerkvenih tonov, velja že nekaj desetletij sem obema: duru in molu. Za dobo raznih -izmov (impresionizma, ekspresionizma, futurizma) se zdita oba – dur in mol – prešibka, da bi mogla povsem zadovoljiti vsej skali notranjega občutenja novodobnega človeka. In stalno so vedno bolj pogostni glasovi, ki podirajo temelje durmolski heptatoniki in napovedujejo celotonski, četrttonski, atonalni itd. sistem: isti razvojni proces se v živem organizmu glasbene umetnosti javlja in ponavlja vedno znova. (Dolinar 1930, 2)

Dolinar predstavi tudi ključen problem disertacije, ki je v razumevanju preobrazbe cerkvenih tonovskih načinov pri njihovi rabi v obdobju vokalne polifonije ter nato njihovo preoblikovanje v dur-molovsko tonaliteto.

Kot glavno avtoriteto na področju korala Dolinar v svoji disertaciji izpostavlja zlasti Petra Wagnerja, ki ga k svoji zgodovini pritegne tudi Adler. Poleg tega izpostavlja še Petra Mortimerja, A. Oberländerja in Jurija Arnolda (1811–1898) – zlasti slednji je bil za Dolinarja razumljivo posebno zanimiv kot ruski muzikolog, ki se je v svojem pisanju, odmevnem tudi na Zahodu, veliko ukvarjal z vplivom cerkvenih tonovskih načinov na rusko cerkveno glasbo.

Dolinar v razpravo pogosto vpleta navedke Alexandra Weinmanna in nekaterih svojih učiteljev – poleg Adlerja zlasti Alfreda Orla.

Poleg tega navaja za slovensko bralstvo zanimivo in v veliki meri bržkone manj znano muzikološko literaturo in izpostavlja ključne publikacije s tega področja, tudi Adlerjeve, ki jim v okviru izvirne disertacije sicer razumljivo ne namenja tako izrazito poudarjenega prostora in širše razlage. Prav tako za slovensko bralstvo nekoliko razširi odlomek, v katerem splošen prikaz razvoja cecilijanskega gibanja dopolni z vpogledom v slovenske razmere. Dejansko se Dolinar cecilijanskemu gibanju in njegovi zgodovini v slovenski verziji teksta daleč izčrpnije posveti kot v nemškem izvirniku, kar kaže na to, kako je svoje besedilo v nadaljevanju vse bolj izrazito oblikoval po meri slovenskega bralca, tudi če se je tako povsem oddaljil od nemške predloge. Zdi se, kot da bi se s tem Dolinar delno poklonil okviru svoje objave znotraj *Cerkvenega glasbenika* kot publikacije slovenskega Cecilijinega društva, posredno pa je morda tudi reagiral na razpravo z naslovom »Zgodovina cerkvene glasbe« J. Mantuanija, ki ga je uredništvo *Cerkvenega glasbenika* objavljalo v nadaljevanjih vzporedno z Dolinarjevim besedilom, sam Dolinar pa ga je po Mantuanijevi smrti z naslovom »Zgodovina katoliške cerkvene glasbe« tudi nadaljeval. Pozneje je razprava izšla tudi v obliki separata (Mantuani in Dolinar 1938).

Vsaj na začetku skrbno zastavljen prevod uvoda v disertacijo se v nadaljevanju oddaljuje od svojega izvirnika in postaja samostojna razprava, namenjena širšemu slovenskemu bralstvu in konkretnemu zgodovinskemu trenutku.

Avtor se tudi sicer že v samem uvodu v disertacijo oddaljuje od glavne tematike, začrtane v njenem naslovu. Poleg omenjene obravnave cecilijanizma se tako posveti tudi vprašanju »cerkvenosti« glasbe. Prav tako razpravo zasnuje z mislijo na konkretne sodobne glasbenoestetske dileme. Tako se ob koncu objavljene razprave znova vrne k izhodiščnim tezam in poudarja, kako



sodobna glasba oživlja nekatere vidike, ki jih nakazuje »klasična a cappella glasba«, kot to imenuje Dolinar (1930, 171): sproščen ritem, ki se oddaljuje od »tiranije enakomernega taktovega ritma«, in zavračanje dur-molovske tonalitete, kar da v sodobni glasbi »kaže, da se vračamo zopet na posodo k starim cerkvenim tonovim načinom, ko n. pr. med posameznimi lestvicami ni bilo posebnih bistvenih ločitvenih znakov.« (Dolinar 1930, 171–172) Ne glede na vprašanje utemeljenosti njegovih postavk pa je soočanje zgodovinske teme s premislekom in estetskim utemeljevanjem sočasne stvarnosti seveda še danes zanimivo.

Dolinar se je očitno že kot študent muzikologije navduševal nad temi idejami, kot lahko razberemo tudi iz poročila o dunajski koncertni sezoni, objavljenega leta 1924 v *Slovencu*. V izpostavljanju ruskih glasbenih del in navduševanju zanje celo med dunajsko publiko, ki je bila sicer zlasti po koncu svetovne vojne zadržana do nenemške ustvarjalnosti, vidi jasno izražen estetski normativ svojega časa, po katerem se je prelom dur-molovskih okvirov dopolnjeval z iskanjem »neomadeževanih« tradicij:

Razmeroma zelo veliko je bilo slišati letos ruskih glasbenih del. Splošno dejstvo je, da zanimanje ravno za te proizvode zelo raste in da se vedno povdarja, da je tam še polno nedvignjenih zakladom zakopanih, ki bi bili zmožni doprinesiti celotnemu toku prav mnogo novih razvojnih možnosti. [...] Poznejša dur in mol sta te sledove popolnoma izbrisala, kar nikakor ne moremo kot pos[e]ben napredek beležiti, če pomislimo, da je cilj današnjega časa zopet na tem, da se izmota iz tega omejenega naročja, in nehote prihajajo stari tonovi načini zopet do veljave – pri katerih sta dur in mol tudi že obstojala (jonski aeolski tonov način), toda nista bila izključno merodajna in se je poleg teh obeh nahajalo še več vmesnih stopenj (frigični tonov način) med obema skrajnima poloma. Ta proces ločitve v dur in mol se je izvršil koncem 17. stoletja, toda največji povdarek je dobil potem v 18. stol. pri dunajskih klasikih, osobito pri Beethovnu. Vse kulture, ki so bile kolikor toliko v zvezi oziroma bolj ali manj odvisne od nemške, so to ločitev sprejele in če ruska kultura temu ni

popolnoma podlegla, je iskati vzroka le v veliki oddaljenosti od srednjeevropskega ozemlja. (Dolinar 1924, 6)

Kot lahko pokaže analiza Dolinarjeve disertacije, ki jo kot tipkopic hrani danes knjižnica dunajske univerze, je premislek, ki je temeljil na povezovanju preteklih glasbenih sistemov s sodobnimi kompozicijskimi in estetskimi načeli, vendarle lahko vodil tudi v nekatere problematične metodološke principe in s tem povezane sklepe. V tem smislu izstopa analiziranje renesančne vokalne polifonije s pomočjo analitične optike, razvite ob dur-molovski funkcijski harmoniji. Prav to namreč tvori pomemben del Dolinarjeve disertacije, osredotočene na prelom v funkcijsko dur-molovsko harmonijo, ki naj bi se uresničil v času Palestrine.

Občudovanja vredne so Dolinarjeve obsežne in natančne statistične obdelave Palestrinovega opusa, pri čemer avtor disertacije precizno določa najrazličnejše parametre glasbe, ki jih uredi v številne pregledne tabele. Tako lahko v tekstu sledimo denimo skrbnemu popisu cerkvenih tonovskih načinov, kot se pojavljajo v različnih zvrsteh in posameznih zbirkah. Avtor tudi ponazori, kakšen ambitus ima v skladbah vsak posamezni glas in kakšen interval ti glasovi obsegajo. V nadaljevanju opiše značilnosti melodije v primerjavi s koralnimi načini tvorjenja melodije in obravnava tipe melizmov. Nadalje pogleda in natančneje različne modele začetkov in sklepov skladb ter jih celo označi s pomočjo funkcijske teorije. Funkcijski analizi podvrže tudi analizo širših harmonskih zvez v posameznih skladbah. Sicer je pri tem v osnovi nekoliko zadržan in opozarja, da so akordske tvorbe pogosto naključen rezultat vodenja linij (»es werden zwar Akkorde gebildet, jedoch diese Bildung ist nur ein zufälliges Resultat geführter Einzelstimmen«, Dolinar 1927a, 104). Pa vendar v nadaljevanju iz tega izpelje sklepe, v kolikšni meri pride tudi pri Palestrini do osnovnih harmonskih tonalnih funkcij: »Selbstverständlich werden wir nachsuchen, ob und wie grossem Masse die Funktionen der Tonika, Dominante, Subdominante auch in der palestrinänsischen Mehrstimmigkeit zur Geltung kommen, und wie ihre Äusserung dort Platz ergreift.« (Dolinar 1927a, 107) V tej zvezi govori celo o modulacijah, sredstvih za moduliranje, kadenčnih zvezah ipd.

Tako pride ob sklepu disertacije do ključnih treh vprašanj (*resultierende Fragen*):

1. »Značilnosti tonskih načinov« (*Die Charakteristik der Tonarten*)
2. »Na kateri stopnji pride pri Palestrini do preloma s cerkvenimi tonovski-  
mi načini ter njihove izostritve v dur in mol?« (*In welchem Stadium befin-  
det sich bei Palestrina der Durchbruch der Kirchentöne und deren Zuspitzung  
in 1 Dur in 1 Moll?*)
3. »Razlike pri obravnavi posameznih cerkvenih tonovskih načinov« (*Die  
Verschiedenheiten in der Behandlung einzelner Kirchentöne*)

V disertaciji se torej Dolinar kaže kot izjemno natančen, skrben in sis-  
tematičen analitik, ki pa vendar zaradi danes nekoliko spornih metodoloških  
konceptov privede bralca do nekoliko problematičnih sklepov.

V svoji oceni disertacije z dne 24. junija 1927, ki jo danes hrani dunajski  
univerzitetni arhiv, je bil nekoliko zadržan tudi G. Adler. Sicer je pohvalil mar-  
ljivo Dolinarjevo delo, a je bil do njega tudi kritičen: »Disertacija je bleščeče iz-  
delana, vendar pravzaprav ni pripeljana do konca.« (*Die Dissertation ist glanzig  
gearbeitet, aber eigentlich nicht zum Abschluss gebracht.*) Adler je izpostavil »kori-  
stno« rabo statistike (*Das Hilfsmittel der Statistik braucht er mit Vorteil*) in har-  
monsko analizo. Izrazito kritičen pa je bil do rabe dolgih citatov, ki so po njem  
pogosto v nasprotju z Dolinarjevimi lastnimi stališči. Prav tako je opozoril na  
nejasno delitev med »modulacijo« (*Modulation*) in »izmikom« (*Ausweichung*).  
Opozoril je tudi na »zastarelo literaturo« (*überholte Literatur*) ter jezikovne  
pomanjkljivosti, pri čemer je izpostavil dejstvo, da je avtor disertacije Slovenec.  
Tako je v sklepu zapisal: »Delo potrebuje za morebitno objavo (ki si jo brez  
dvoma zasluži) izboljšave in dodatni študij. Vendar tudi na tej stopnji je kot  
disertacija popolnoma zadostna.« (*Die Arbeit benötigt für eventuelle Veröffentlichung  
(ruerthens wert) der Stochbesserung und ergänzender Studien. Aber auch in  
dem gegenwärtigen Stadium ist sie als Dissertation vollgenügend.*)

Profesor Robert Lach se je kot koreferent 25. junija 1927 skopo pridružil  
Adlerjevi oceni.

Žal kljub Adlerjevemu priporočilu do natisa disertacije ni prišlo, samo  
besedilo pa je bilo močno okrajeno širši javnosti dostopno le prek objave ome-  
njenega slovenskega prevoda in predelave uvodnega poglavja, posredno pa  
so osrednje teze razprave prosevale še v nekaterih drugih avtorjevih zapisih  
zlasti glasbenoestetskega značaja. Poleg tega bi lahko sklepali, da je Dolinar

svoje ideje posredoval javnosti tudi prek številnih drugih javnih nastopov, zlasti v okviru novoustanovljenega Radija Ljubljana, v delo katerega se je aktivneje vključeval.

Po disertaciji je namreč Dolinar postal vse bolj viden del slovenskega kulturnega življenja. Že kot kaplan v Tržiču, pred zagovorom disertacije, se je udeleževal na področju cerkvene glasbe in med drugim skrbel za glasbeno vzgojo duhovnikov. Ob duhovniški konferenci leta 1926 je tako pripravil »referat o pomenu in stališču, ki ga zavzema glasba o cerkveni liturgiji, in o dolžnostih, ki jih ima duhovnik, kot vršilec liturgičnih opravil do nje.« (Dolinar 1926d, 22)

Istega leta je Dolinar postal tudi urednik glasbene revije *Pevec*. Marko Bajuk je o tem v svojem poročilu na Občnem zboru Pevske zveze leta 1926 zapisal: »Letos je prevzel uredništvo prvotno predsednik Dolinar. Ker pa nam ga usoda ni hotela dati v Ljubljano, sem moral prevzeti odgovorno uredništvo sam. Delila sva si delo tako, da je urejal on priloge, jaz pa list.« (Bajuk 1926, 51–52) Z Markom Bajukom sta urejala tudi pesmarice Pevske zveze.

V istem obdobju je postal Dolinar predsednik Pevske zveze ter v tem okviru pripravil nekaj predavanj z glasbenoestetsko tematiko, s katero se je intenzivneje ukvarjal tudi v času dunajskega študija muzikologije. Na podlagi predavanj, ki jih je imel Dolinar na tečajih Pevske zveze leta 1926, je nastal razmeroma obsežnejši članek v *Pevcu*, ki ob še nekaterih drugih zapisih estetskega značaja izstopa po svoji tehtnosti.

Poleg tega je nekaj let vodil pevski zbor Ljubljana, kjer je nasledil Franceta Kimovca, in bil dirigent Glasbenega društva Ljubljana.

Dolinar je občasno dirigiral Orkestralnemu društvu Glasbene matice. V njem so igrali študenti konservatorija in poklicni glasbeniki, orkester pa je včasih sodeloval z zbori ljubljanske in mariborske Glasbene matice ter z zborom Ljubljana (ki ga je vodil Dolinar) in Ljubljanskim zborom. Poleg tega je orkester povprečno enkrat do dvakrat letno snemal za Radio Ljubljana (Cigoj Krstulović 2015, 180).

Posebej pomembno pa je bilo Dolinarjevo sodelovanje z Radiom Ljubljana, pri katerem je deloval vse od leta 1928, ko je radijska postaja začela delovati. Bil je urednik oz. referent Radia Ljubljana ter eden najbolj konstantnih radijskih sodelavcev ves čas v obdobju 1928–1945. Leta 1937 so

pri radijski postaji ustanovili samostojni komorni zbor, njegov dirigent pa je postal prav Dolinar.



Slika 19: Zbor glasbenega društva Ljubljana z dirigentom Antonom Dolinarjem l. 1929; fotografija je objavljena v dvojezičnem koncertnem listu v slovenščini in češčini, natisnjem ob gostovanju zbora 1.–10. 7. 1929; mapa Dolinar, Anton, Kronika, Glasbena zbirka NUK, z dovoljenjem.

Dolinar se kljub svojemu nasprotnemu stališču po zaključku dunajskega študija vendarle ni povsem odrekel pedagoškemu delu. Tako je nekaj časa deloval tudi kot profesor na ljubljanskem Liceju in na Orglarski šoli.

Po vojni je leta 1945 odšel najprej v Italijo, od tam pa se je nato odselil v Združene države Amerike, kjer je živel v zvezni državi Minnesota. Umrli je 1. avgusta 1953 v St. Cloudu v prometni nesreči v Yates Centru v državi Kansas.

Čprav je bil Dolinar v svojem času eden najbolj razgledanih glasbenih intelektualcev, široko dejaven na najrazličnejših področjih, je po vojni njegovo delo po krivici v veliki meri utonilo v pozabo.



## Uveljavitev slovenskega glasbenega narodopisja

**V** kontekstu postopnega uveljavljanja muzikološke misli na Slovenskem se velja dotakniti tudi začetkov glasbenonarodopisnega raziskovanja (Strajnar 1984). Slovensko glasbeno narodopisje se izraziteje oblikuje v drugi polovici 19. stoletja, zlasti v povezavi z graditvijo slovenske nacionalne identitete »na podlagi pozitivnega vrednotenja narodovih zgodovinskih, političnih, gospodarskih, kulturnih, družbenih in drugih dosežkov«, pri čemer je za glavni identifikacijski faktor veljal jezik, petje v slovenskem jeziku pa je bilo »vidnejša oblika izražanja nacionalne identitete« (Kovačič 2015).

Zbiranju besedil sprva sledi zapisovanje napevov, v drugi fazi pa njihova kritična analiza in vrednotenje. Med zgodnjimi zbiralci izstopajo **Stanko Vraz** (1810–1851), **Matija Majar Ziljski** (1809–1892), **Karel Štrekelj** (1859–1912) in **Josip Kocijančič** (1849–1878).

**Matija Murko** (1861–1952) je svojo razpravo z naslovom *Velika zbirka slovenskih narodnih pesmi z melodijami* (*Etnolog*, 1929) dopolnil s predstavitvijo pomena in načina zbiranja ljudskih pesmi in nakazal pravi načrt etnomuzikološkega dela, oprtega na bogate izkušnje, ki si jih je pridobil s terenskim delom.

V tej zvezi je zanimivo delo **Davorina Beraniča** (1879–1932). Beranič je bil sicer klasični filolog, ki se je posvečal tudi glasbenemu narodopisju: med drugim je napisal zanimivo razpravo *O slovenski narodni glasbi* (*Čas*, 1910). Poleg tega se je kritično lotil številnih drugih vprašanj; med drugim je ocenjeval *Vrazove*

zapiske narodnih melodij (*Časopis za zgodovino in narodopisje*, 1910) ter sprožil polemiko o izvoru pesmi »Naprej« in nekaterih drugih skladb (Kidrič 1925).

V svojem času je bila odmevna tudi splošna obravnava slovenske ljudske pesmi z naslovom *O narodni pesmi (Dom in svet*, 1921) skladatelja in kritika **Marija Kogoja** (1892–1956).

Nekako v istem času je **Marko Bajuk** (1882–1961) napisal razmeroma obsežno analizo *Mera v slovenski narodni pesmi* (izšla pri Pevski zvezi v Ljubljani, 1928). V njej se posveča zlasti vprašanju razmerja med metrumom in taktom v slovenski ljudski glasbi.

Prav razčlembi glasbenih elementov je bila namenjena razprava *Glasbene prvine slovenskih ljudskih napevov* **Radoslava Hrovatina** (v slovenščini objavljena v *Etnologu*, 1943), ki jo velja še posebej izpostaviti. Poleg tega, da gre za poglobljeno analizo slovenskih ljudskih pesmi, predstavlja namreč natis prve disertacije s področja etnomuzikologije, ki jo je avtor predložil v obrambo na Filozofski fakulteti Karlove univerze v Pragi leta 1939.

Za razvoj slovenskega glasbenega narodopisja je zlasti pomembno tudi delo **Franceta Marolta** (1891–1951). Marolt je sicer objavil številne razprave s področja etnomuzikologije (*Tri obredja iz Zilje – Slovenske narodoslovne študije*, 1935; *Tri obredja iz Bele krajine*, 1936; *Slovenske prvine o kočevski ljudski pesmi*, v *Kočevski zbornik*, Ljubljana 1939; *Gibno zvočni obraz slovenskega Korotana*, v *Koroški zbornik*, 1941).



Slika 20: France Marolt (1891–1951), eden pomembnih začetnikov slovenskega glasbenega narodopisja (vir: [www.etno-muzej.si](http://www.etno-muzej.si)).



Poleg tega je bil Marolt ustanovitelj *Instituta za raziskavanje slovenske glasbene folklore*, ustanovljenega v okviru Glasbene matice leta 1934. Inštitut se je pozneje preimenoval v *Glasbeno-narodopisni inštitut*, leta 1972 pa v sekcijo *Inštituta za slovensko narodopisje* pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti (Strajnar 1984). Leta 1994 se je ponovno osamosvojil kot *Glasbenonarodopisni inštitut* Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU.



## Zgodnje poučevanje glasbene zgodovine na Slovenskem

**K**o je bila leta 1919 ustanovljena Univerza v Ljubljani, si je Mantuani zaman prizadeval, da bi postal eden od univerzitetnih študijev tudi glasbena zgodovina. Tako je ostajalo glasbeno šolstvo ter z njim zgodovinske in teoretske discipline predvsem v domeni *Filharmonične družbe* in *Glasbene matice*. Slednja si je vse od ustanovitve prizadevala tudi za glasbeni pouk v slovenskem jeziku. V prvih desetletjih 20. stoletja so na šoli Glasbene matice poučevali že glasbeno teorijo, harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo in glasbeno zgodovino (Cigoj Krstulović 2015, 164).

Med prvimi učitelji teoretičnih predmetov je bil Matičin ravnatelj **Fran Gerbič** (Gerbič, Gerbic, Gerbec, 1840–1917). Študiral je kompozicijo in petje na praškem konservatoriju, nato pa deloval kot pevski solist v praškem Narodnem divadlu in v Zagrebu. Sledila sta angažmaja v Ulmu in Lwowu, kjer je na konservatoriju poučeval tudi petje. Na povabilo iz Slovenije se je po letu 1886 vrnil v Ljubljano ter vodil glasbeno šolo Glasbene matice, čitalnični pevski zbor, glasbene predstave Dramatičnega društva, pevski zbor Ljubljana, učil glasbo na učiteljskišči, poleg tega pa je bil *regens chori* šentjakobske cerkve. Bil je odličen učitelj vrste pozneje proslavljenih pevcev in skladateljev (Franjo Bučar, Jožef Trtnik, Julij Betetto, Oskar Dev, Josip Pavčič, Anton Svetek). Za oblikovanje slovenske strokovne literature in terminologije je zlasti pomemben njegov spis *Metodika pevskega pouka* (1912), s katero je nadaljeval Foersterjeva prizadevanja.

Postopoma se je vse jasneje nakazovala potreba po organiziranju glasbenega šolanja na visoki ravni. Tako se je Glasbena matica lotila priprave konservatorija, ki je bil končno ustanovljen leta 1919. Med razpisanimi smermi je bila tudi »šola za glasbeno teorijo«, ki je obsegala elementarno teorijo, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo (Cigoj Krstulović 2015, 166). Konservatorij je bil leta 1926 podržavljen, leta 1939 pa so ga reorganizirali in ustanovili Glasbeno akademijo.

Prvi predavatelj glasbene zgodovine na konservatoriju je bil od leta 1920 do svoje smrti J. Mantuani. Nasledil ga je **Vilko Ukmar** (1905–1991), ki je nato predaval na konservatoriju ves čas do ustanovitve glasbene akademije (1934–1939).



Slika 21: Vilko Ukmar (1905–1991, vir: dLib).

Ukmar se je enako uspešno posvečal tako teoretskemu delu kot skladateljevanju. Nekaj časa je bil tudi direktor opere, sicer pa priljubljen profesor zlasti glasbene zgodovine in estetike, tudi na novoustanovljeni Akademiji za glasbo in Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. S svojim širokim, nekonvencionalnim, filozofsko utemeljenim pogledom na glasbo in njeno preteklost je pritegoval študente in specifično obarval tudi svoje glasbene spise. Ti tako označujejo začetek izrazitejše glasbenoestetske refleksije pri nas. Med njegovimi deli velja izpostaviti razprave *Razvoj glasbe* (1961), *Po lepoti k resnici* (1972) in posthumno objavljena *Poglavja iz glasbene estetike* (2007). Skupaj z Dragotinom Cvetkom in Radoslavom Hrovatinom je objavil tako rekoč prvi pravi celovit pregled glasbene preteklosti v slovenščini z naslovom *Zgodovina glasbe* (1948). S Slavkom Mihelčičem sta izdala tudi knjigo *Razvoj glasbe in glasbene*

*oblike* (1961), ki je mišljena kot priročnik za pouk oblikoslovja, pri čemer so predstavljeni tudi osnovni elementi ritma, melodije in harmonije.

Ukmarjev filozofsko utemeljeni pogled je v obdobju med obema vojnama dopolnjeval **Stanko Vurnik** (1898–1932), ki je žal že razmeroma mlad umrl.



Slika 22: Stanko Vurnik (1898–1932, vir: dLib).

Vurnik je doktoriral iz umetnostne zgodovine, a se je poleg tega intenzivno zanimal tudi za etnologijo in muzikologijo. Zaposlen je bil v Etnografskem muzeju (od leta 1931 kot kustos), poleg tega pa se je v dnevnem in revijalnem časopisju oglašal kot glasbeni kritik in esejist. Nanj – in prek njega na Ukmarja – je vplivala dunajska umetnostnozgodovinska šola, ki je zaznamovala tudi slovensko umetnostno zgodovino, zlasti Vurnikovega učitelja Izidorja Cankarja in Franceta Steleta, pa tudi estetske raziskave Franceta Vebra in G. Adlerja. Umetnostna zgodovina se je tako uveljavljala kot eksaktna disciplina, ki se opira na razumevanje slogovnega razvoja kot napredka duha.

Na podlagi tega je Vurnik izoblikoval lastno pojmovanje sloga in njegovega razvoja, kot ga je predstavil v svoji najpomembnejši razpravi z naslovom *Uvod v glasbo* (najprej je bila objavljena v reviji *Dom in svet*, 1928, nato je izšla kot samostojna monografija, 1929). Žal je le v fragmentu ostal njegov spis *Stil v zgodovini glasbe* (*Dom in svet*, 1931).

Ohranila so se tudi skripta z naslovom *Glasbena zgodovina* (1933), ki so nastala kot tipkopis po predavanjih **Slavka Osterca** (1895–1941), slovitega skladatelja, učitelja, kritika in esejista.



Slika 23: Slavko Osterc (1895–1941, vir: dLib).

Osterčeve bogate izkušnje in temeljita izobrazba, pridobljena na svetovljansko odprtem praškem konservatoriju, so mu omogočale širok razgled po glasbi, ki ga je s konservatorijskimi učenci delil tudi pri pouku harmonije, kontrapunkta, kompozicije, oblikoslovja itd. Ohranjenih je nekaj rokopisnih zveščičev z zapiski njegovih predavanj, predvsem pa je poleg glasbene zgodovine zanimiva tudi skripta iz glasbenega oblikoslovja, ki podobno kot zgodovina glasbe predstavlja na teh področjih pionirske začetke strokovnega pisanja v slovenščini. Posebnega pomena je tudi doslej neobjavljeni tipkopolis učbenika z naslovom *Kromatika in modulacija*. Besedilo je bilo celo prevedeno v srbsčino (prev. Stanka Djurić-Klajn), vendar do natisa zaradi Osterčeve smrti in začetka svetovne vojne ni prišlo (Barbo 2018B).

Leta 1922 je postal učitelj na šoli Glasbene matice **Lucijan Marija Škerjanc** (1900–1973), ki je nato od leta 1926 poučeval na državnem konservatoriju, od leta 1945 pa na Akademiji za glasbo.

Škerjanc je bil ena vodilnih glasbenih osebnosti svojega časa. Študijska leta je preživel od Prage do Dunaja, Pariza in Basla, nato pa se ustalil v Ljubljani. Sprva je bil dirigent Orkestralnega društva Glasbene matice (1925–1945), nato rektor Akademije za glasbo (1945–1947), upravnik *Slovenske filharmonije* (1950–1955), že od leta 1949 član SAZU, bil je prejemnik

številnih domačih ter tujih nagrad. Objavljal je kritike in članke v časnikih, revijah in strokovnih publikacijah in napisal številne knjige oziroma učbenike. Izpod njegovega peresa so prišle prve slovenske strokovne monografije o domačih glasbenikih, in sicer o E. Adamiču (1937), J. Mihevcu (1938), G. Kreku (1943), A. Lajovcu (1958) in J. Handlu Gallusu (1963). Napisal je nekatere temeljne učbenike s področja glasbenega stavka: osnovne priročnike (*Nauk o instrumentih*, 1933; *Nauk o harmoniji*, 1934; *Nauk o kontrapunktu*, 1934) je pozneje izpopolnil in izdal v knjižni obliki (*Kontrapunkt in fuga*, 1952 in 1956; *Harmonija*, 1962; *Nauk o instrumentih*, 1964; *Oblikoslovje*, 1965). Škerjanc se je ukvarjal tudi z glasbeno terminologijo (*Glasbeni slovarček*, 1962, izpopolnjen 1970) in med drugim prispeval zanimiv, pregleden koncertni vodič, urejen po zgodovinskih etapah (*Od Bacha do Šostakoviča*, 1959). Njegov prispevek na številnih področjih je torej nespregledljiv in izjemen, v marsičem še dolgo ali pa sploh ne presežen.



Slika 24: Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973, vir: dLib).





## Začetek univerzitetnega študija muzikologije

O muzikološkem študiju na univerzitetni ravni so torej premišljevali že ob rojstvu ljubljanske univerze leta 1919.<sup>9</sup> Vendarle naj bi do tega ne prišlo zaradi finančnih razlogov, čeprav so bili nekateri profesorji, med drugimi Izidor Cankar in Ivan Prijatelj, muzikologiji naklonjeni (Sivec 1989). O ustanovitvi muzikološke stolice so razpravljali na sejah sveta Filozofske fakultete še v letih 1925 in 1926, vendar neuspešno. Poleg tega se je za to v javnosti zavzemal Stanko Vurnik, ki je poudarjal nujnost inštituta, ki bi »gojil tudi moderno-metodično glasbeno zgodovino in estetiko« (Vurnik 1926).

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 (Cvetko 1969, 279; Sivec 1989, 237), 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 se

<sup>9</sup> Poglavje je bilo delno objavljeno kot: Matjaž Barbo, 2010: »Moj življenjski načrt«: Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 46/2. 5–18. Uredništvu se zahvaljujem za dovoljenje za objavo.

po njegovem kaže pri Adlerju. Kot pravi Osana, Adler 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.« (Osana 1944, 125)

Leta 1945 je bil na Akademiji za glasbo ustanovljen samostojni znanstveni oddelek, ki se je zdel po pričevanju Dragotina Cvetka »ustrezna institucija, ki v tem trenutku, se pravi tik po vojni, na univerzi še ni bila uresničljiva, pač pa na nastajajoči akademiji za glasbo, ki naj bi eliminirala v nekdanji glasbeni akademiji na moč konservativni obstoječi pedagoški oddelek.« (Cvetko 1995, 150) Znanstveni odsek oddelka je vodil Cvetko, odsek za glasbeno folkloro pa France Marolt. Cvetko je dosegel, da so poleg njiju na oddelek povabili še Vilka Ukmarja, ki je bil ob koncu vojne kot ideološko neprimeren odstavljen z mesta direktorja ljubljanske Opere. Na oddelku je predaval še Miroslav Adlešič, ki se je posvečal akustiki glasbe, poleg njega pa še vrsta rednih predavateljev glasbene akademije za praktične predmete. Ko je Marolt leta 1951 umrl, ni imel pravega naslednika, zato je folklorni odsek zamrl, odsek za zgodovino glasbe pa je postal oddelek (Cvetko 1995, 151).

Vendarle tovrstna organizacijska oblika po prepričanju D. Cvetka za razmah muzikologije kot samostojne humanistične discipline ni bila primerna. Edina prava možnost, ki jo je videl Cvetko, je bila ustanovitev oddelka za muzikologijo v okviru univerze oziroma Filozofske fakultete. Za ustanovitev se je zato Cvetko zavzel z vsemi silami. To hotenje, »moj življenjski načrt«, kot pravi, je opredelil z besedami: »Ta pa je bil v nameri, da institucijo v formi zgodovine glasbe razširim v strukturo z nazivom muzikologija, s čimer bi se ta disciplina vzporedila z zahodno prakso.« (Cvetko 1995, 158)

Prva neposredna spodbuda za nastanek Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti naj bi bilo po pričevanju Dragotina Cvetka posvetovanje, namenjeno humanistiki, v vladni palači sredi 50. let 20. stoletja (Cvetko 1995, 159). Na sestanku naj bi razpravljali o tem, da bi Filozofsko fakulteto razširili še z nekaterimi manjkajočimi disciplinami, pri čemer sta bili izrecno izpostavljeni teatrologija in muzikologija. Medtem ko po Cvetkovem pričevanju navzoča teatrologa nista bila naklonjena predlagani rešitvi, pa je sam »vneto govoril v prid njeni realizaciji v okviru fakultete«. (Cvetko 1995, 159) Cvetko je bil prepričan, da je bila vloga Oddelka za zgodovino na Akademiji za glasbo

sicer pozitivna. Tako piše, da je »bil ne glede na razne pomanjkljivosti in še nedorečene konkretizacije v celem [Oddelek za zgodovino] le pozitiven. Bil je nadvse koristen za fazo, ki mu je sledila in je realizirala v slovenski znanosti, kar ji je doslej manjkalo.« (Cvetko 1995, 161) A vendar na drugi strani Cvetko v spominih izpostavlja tudi kritičen odnos akademije do zgodovinskega oddelka. Tako izrecno piše, »da v okviru ljubljanske akademije za glasbo [oddelek za zgodovino] ni bil upoštevan, kot je zaslužil«. (Cvetko 1995, 161) Poleg načelnih in osebnih nesoglasij, ki so lahko vodila tudi do konfliktnih situacij med sodelavci glasbene akademije z različnih področij, je Cvetka pri prepričanju o nujnosti ustanovitve samostojnega oddelka znotraj Filozofske fakultete spodbujala tudi gotovost, da se more muzikologija zares razviti le kot humanistična veda v tesni povezavi s sorodnimi disciplinami, pri čemer je poudarjal paralelo z umetnostno zgodovino, katere mesto na filozofski fakulteti je bilo povsem samoumevno. Le kot taka je namreč mogla zagotavljati ustrezen raziskovalni in pedagoški okvir, ne nazadnje sprožati širši intelektualni razmislek in spodbujati k razvoju celovitega univerzitetnega študija, vse do znanstvenega doktorata. V tem smislu, kot je spoznal Cvetko, na akademiji za glasbo muzikologija »ni imela nobenih razvojnih možnosti« (Cvetko 1995, 159).

Sam posvet je vsekakor spodbudil k intenzivnejši razpravi o možnostih vključitve muzikologije na Filozofsko fakulteto. Rezultat tega je bil, da je Svet za znanost takratne Ljudske republike Slovenije (LRS) konec 50. let sprejel predlog, da se muzikologijo priključi Filozofski fakulteti. S sklepom sta bili nato seznanjeni tako univerza kot fakulteta. Slednja ga je obravnavala na seji Fakultetne uprave, tedaj najvišjega fakultetnega organa. Na sedmi seji, 20. junija 1959, je tako dekan, M. Mikuž, v svojem poročilu omenil navedeni predlog Sveta za znanost. Kot je razvidno iz zapisnika (arhiv Filozofske fakultete), je Fakultetna uprava sprejela sklep, da se strinja s »priključitvijo katedre za muzikologijo z akademije za glasbo k filozofski fakulteti«, pri tem pa je značilno opozorila, da želi, »da s to reorganizacijo ne bi bile okrnjene proračunske dotacije drugih kateder«. Razumljivo se je fakulteta bala, da bi za delovanje dodatnega oddelka ne bilo zagotovljenih tudi dovolj finančnih sredstev.

Pobuda Sveta za znanost in sklep Fakultetne uprave Filozofske fakultete sta nato prišla na univerzo. Že dva dni za sklepanjem na filozofski fakulteti ju je obravnavala Univerzitetna uprava, ožji rektorjev posvetovalni organ. Na

dnevnem redu 7. seje uprave, 22. junija 1959, je bila med drugim pod 10. točko uvrščena tudi *Razprava o predlogu sveta za znanost LRS o vključitvi glasbeno-narodopisnega inštituta v sestav univerze*. Iz zapisnika (Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani) je razvidno, da je bil znotraj te točke obravnavan tudi predlog prenosa katedre za muzikologijo oziroma tudi vseh drugih teoretskih disciplin, ki so bile del akademij in zato tedaj še niso sodile v sestav univerze, na eno od fakultet. Četudi je Fakultetna uprava Filozofske fakultete izrecno razpravljala le o muzikologiji, pa je iz zapisnika Univerzitetne uprave razvidno, da se je predlogu kar nekako samoumevno priključevala še vključitev glasbeno-narodopisnega inštituta na Filozofsko fakulteto. Verjetno je, da je v smislu sprva tesnega povojnega sodelovanja glasbenega zgodovinopisja z narodopisjem na akademiji za glasbo predlog morda znova oživljal določeno povezavo dveh disciplin oziroma kateder v enovit oddelek. Sklep Univerzitetne uprave se tako glasi:

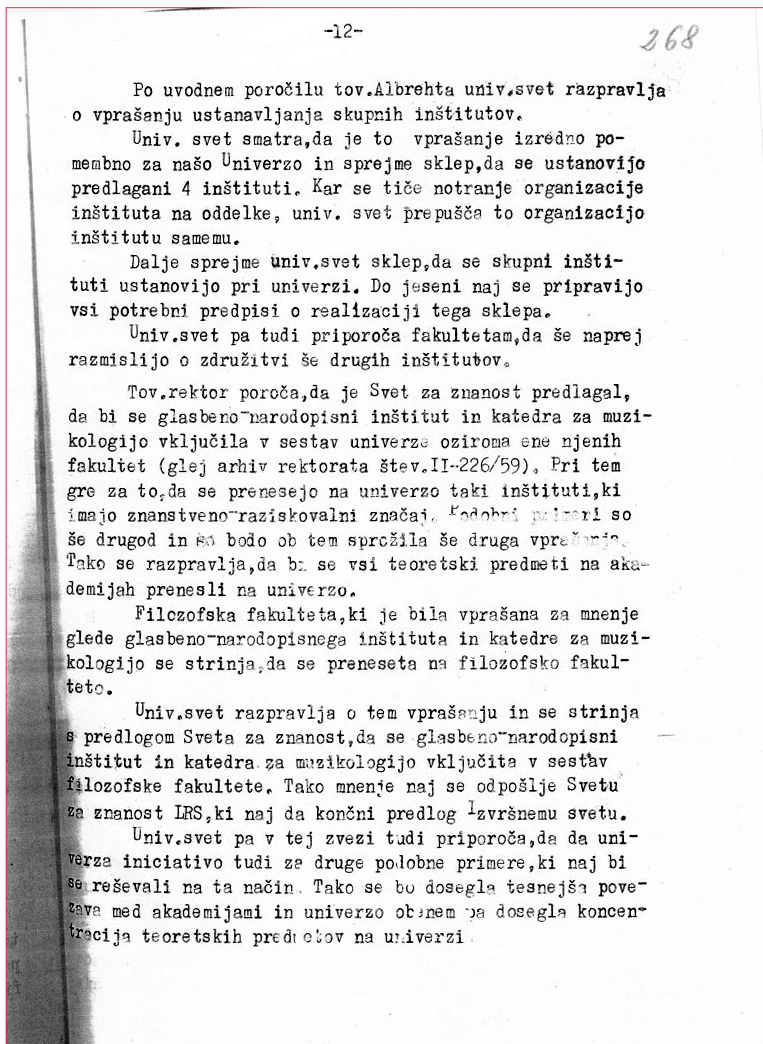
Tov. rektor poroča, da je Svet za znanost predlagal, da bi se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključila v sestav univerze oziroma ene njenih fakultet (glej arhiv rektorata štev. II-226/59). Pri tem gre za to, da se prenesejo na univerzo taki inštituti, ki imajo znanstveno-raziskovalni značaj. Podobni primeri so še drugod in se bodo ob tem sprožila še druga vprašanja. Tako se razpravlja, da bi se vsi teoretski predmeti na akademijah prenesli na univerzo.

Filozofska fakulteta, ki je bila vprašana za mnenje glede glasbeno-narodopisnega inštituta in katedre za muzikologijo, se strinja, da se preneseta na filozofsko fakulteto.

Univ. svet razpravlja o tem vprašanju in se strinja s predlogom Sveta za znanost, da se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključita v sestav Filozofske fakultete. (Zapisnik 7. redne seje univerzitetne uprave Univerze v Ljubljani, 22. junija 1959, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani)

Do pičice enak sklep je nato sprejel še Univerzitetni svet, ki je zasedal le pet dni pozneje, 27. junija 1959. Sklepa se razlikujeta le v poznejšem dostavku,

ki ga najdemo v zapisniku seje sveta pod 6. točko, *Razprava o ustanovitvi skupnih inštitutov*: »Tako mnenje naj se odpošlje Svetu za znanost LRS, ki naj da končni predlog Izvršnemu svetu.« (Zapisnik 29. redne seje univerzitetnega sveta Univerze v Ljubljani, 27. junija 1959, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani)



Slika 25: Zapisnik 29. redne seje univerzitetnega sveta, 27. junija 1959, 6. točka, »Razprava o ustanovitvi skupnih inštitutov«, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

Postopek je nato razmeroma hitro stekel naprej. Že na prvi seji Fakultetne uprave Filozofske fakultete v novem študijskem letu (23. novembra 1959) je namreč pod točko »Slučajnosti« mogoče brati, da je študijska komisija uprave pregledala predlog za ustanovitev katedre za muzikologijo na Filozofski fakulteti ter učni načrt (Arhiv Filozofske fakultete). Prodekan je v svojem poročilu poudaril, da sta oba v skladu s fakultetnim statutom in zato v imenu komisije predlagal, da Fakultetna uprava ustanovitveni predlog sprejme. Vendarle se je nato v razpravi zapletlo. Razpravo je sprožil prof. Ocvirk, ki se je sprva obregnil ob predlagani naslov katedre in menil, da bi bil primernejši naziv »katedra za zgodovino glasbe«. Očitno pa ga je kot literarnega zgodovinarja še bolj zmotilo to, da v predmetniku ni bilo predmeta »literarna teorija«, kot naj bi »bilo dogovorjeno s predlagateljem prof. Cvetkom«, zaradi česar je bil po Ocvirkovem mnenju »učni načrt pomanjkljiv«. Ne glede na Ocvirkovo neprepričljivo argumentacijo je Fakultetna uprava sklep o ustanovitvi zavrla in naložila študijski komisiji, »da predlog ponovno prediskutira z zainteresiranimi predlagateljima [!] glede omenjenih pripomb in predloži dokončni predlog v potrditev FU.« (Arhiv Filozofske fakultete)

Že na naslednji, drugi seji Fakultetne uprave (15. februarja 1960) je najti na dnevnem redu pod 4. točko obravnavo ustanovitev dveh kateder: za muzikologijo in sociologijo (Arhiv Filozofske fakultete). Iz zapisnika je razvidno, da je prof. Grošelj v imenu študijske komisije poročal, da je »na predlog sveta za kulturo, prosveto in znanost [...] fakultetna uprava sprejela načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo« (Arhiv Filozofske fakultete), da je nato prof. Cvetko izdelal besedilo za ustrezno spremembo fakultetnega statuta ter učni načrt, kar da je nato »večkrat« pretresala študijska komisija in tako oblikovala »na zadnji seji, katere se je udeležil tudi zastopnik FS, [...] definitivni tekst.« Ključnega pomena je seveda Grošljev predlog, da fakultetna uprava slednjega sprejme. V zapisniku suho zabeležena oznaka »FU soglaš« ima vendarle mnogo daljnosežnejši pomen, saj neposredno označuje formalno odobritev prehoda katedre za glasbeno zgodovino z Akademije za glasbo na Filozofsko fakulteto, opredeljuje njen formalni status s spremembo statuta, celo potrjuje njen učni načrt in tako načelno že pomeni ustanovitev nove muzikološke katedre.

Prof.Građ, predstojnik seminarja za romansko filologijo predlaga, da FU povabi g.prof.Vittora Branca iz Padove na dvoje predavanj iz italijanske literarne zgodovine (stroški 2 x 5.000.- + pogostitev za 5 oseb) (22/1-1960).

FU soglaša.

6. Nadurno delo.

Prof.Grošelj predlaga, da se prof.Građu, ki bo za čas odsotnosti doc.Stanonika pregledoval seminarske naloge in diplomska dela s področja starejšega angleškega jezika, to izredno delo honorira.

FU soglaša in prizna za seminarske naloge 3, za diplomska dela 4 nadure.

7. Razpisi.

Doc.Novak predlaga razpis mesta non.strokovnega sodelavca za predmet etnološka muzeologija (I-14/1-1960).

8. Izpraševalec pri izpiti.

Prof.Alma Sodnik, Na predlog tov.dekana FU izvoli upok.prof.Sodnikovo za izpraševalko pri izpiti 28.31.Zakona o univerzi v Ljubljani.

9. Namestitve.

Vekoslav Kremenšek, dipl.fil., se je prijavil na razpis za mesto asistenta za etnologijo - komisija za oceno:doc.Novak, prof.Grafenauer.

4. Ustanovitev katedre za muzikologijo in katedre za sociologijo.

Prof.Grošelj poroča za študijsko komisijo:

1. Na predlog sveta za kulturo, prosveto in znanost je fakultetna uprava sprejela načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo. Besedilo za spremembo statuta in ustrezni učni načrt je izdelal prof.dr.Ovetko. Študijska komisija je o tem osnutku večkrat razpravljala in upoštevala dopolnitev in spremembe k osnutku. Na zadnji seji, katere se je udeležil tudi zastopnik FS, je študijska komisija sprejela definitivni tekst in ga predlaga FU, da ga sprejme (103/3-59).

FU soglaša.

2. Inštitut za sociologijo pri univerzi je predložil predlog za ustanovitev katedre za sociologijo, tako da se dosedanja katedra za filozofijo s sociologijo deli na katedro za sociologijo in katedro za filozofijo. Predlogu je predložil osnutek

Slika 26: Zapisnik 2. seje Fakultetne uprave Filozofske fakultete, 15. februarja 1960, 4. točka (Arhiv Filozofske fakultete).

Seveda je bil sklep v tistem trenutku le formalnega značaja in jasno je bilo, da bo pot do tega, da bi katedra zares zaživela, še dolgotrajna. Na Filozofski fakulteti namreč še ni bilo zaposlenega habilitiranega strokovnjaka, prav tako ni bilo ustreznih prostorskih pogojev za izvajanje predavanj, kaj šele kabinetov, knjižnice, ne nazadnje pa tudi ne razpisanih študijskih mest. Poleg tega je moral formalni sklep potrditi tudi še ustrezní univerzitetni organ.

To naj bi se po pričevanju Cvetka zgodilo šele v začetku julija 1961, torej kar dobro leto za tem. Cvetku naj bi se po telefonu oglasil rektor univerze, pravnik Makso Šnuderl, in mu sporočil,

da se je ravnokar končala seja univerzitetnega senata, ki je odločil, da se na Filozofski fakulteti ustanovi oddelek za muzikologijo. Tako se je zgodilo to, na kar sem nestrpno čakal, vedoč, da je pred menoj velika odgovornost, ki pa jo bom prevzel z zadovoljstvom in jo opravljal v korist slovenske znanosti in sebe. Sijajni občutki so me prevevali ob zavesti, da se slovenska znanost vključuje v evropsko tudi po liniji muzikologije. Skrbelo me je le, kako jo bom uskladil z evropskimi merili in tudi z ameriško prakso, ki se je razcvetala prav v tem času. (Cvetko 1995, 162)

Vprašanje je, če je Cvetkov spomin na tem mestu sicer popolnoma zanesljiv, saj iz univerzitetnih virov ni mogoče potrditi tega, da bi na univerzi sredi leta 1961 razpravljali o muzikologiji. Poleg tega je bil Makso Šnuderl izvoljen za rektorja sicer že 30. junija 1961, rektorsko službo pa je nastopil seveda šele z naslednjim študijskim letom. Da je bila sicer muzikologija tedaj že obravnavana kot del sestava Filozofske fakultete, posredno potrjuje zapisnik seje Univerzitetnega sveta z dne 2. septembra 1961, na katerem v okviru obravnavanja vpisa na posamezne fakultete najdemo znotraj Filozofske fakultete tudi zapis, da je bila tega leta muzikologija brez vpisanega kandidata.

Fakultetni svet se je k vprašanju ustanovitve oddelka za muzikologijo vrnil šele konec decembra 1961. Na dekanovo pobudo so tako v točki *Poročila dekana in članov komisij* razpravljali o ustanovitvi katedre. Dekan je predlagal, da bi na fakulteto povabili D. Cvetka, ki se je »afirmiral v jugoslovanskem in svetovnem merilu kot strokovnjak za muzikologijo« (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 23. decembra 1961, tkp., arhiv Filozofske fakultete). Cvetko naj bi tako katedro »organiziral po redni poti«, pri čemer naj bi mu pomagala »tov. Andrejic [!] Josip iz Zagreba,<sup>10</sup> ki je napisal knjige o zgodovini muzike, od naše fakultete pa tov. prof. Gogala in prof. Zwitter«. V razpravo o ustanovitvi katedre sta se nato vključila oba predvidena člana komisije. Najprej je F. Zwitter

10 Gre seveda za Josipa Andreisa, cenjenega hrvaškega muzikologa.



menil, da bi morali v komisijo vključiti še Stanka Škerlja, »ker je on edini, ki se bavi z zgodovino gledaliških [!] iger in opernih predstav na Slovenskem v 17. in 18. stoletju, in edini, ki ima razprave, ki se tičejo del tov. prof. Cvetka. On sam, prof. Zwitter, bi lahko sodeloval samo kot historik.« S. Gogala pa je njegov predlog dopolnil še s takratnim predstojnikom oddelka za umetnostno zgodovino, Stanetom Mikužem. Fakultetna uprava je sprejela naslednji sklep: »Komisija v sestavi tov. prof. Gogale [zgoraj dopisano s svinčnikom: Andreis], Škerlja Stanka, Mikuža Staneta in Zwittera pripravila strokovni referat s predlogom za prihodnjo sejo fak. uprave, v katerem naj bi povabili tov. prof. Cvetka za fakultetnega učitelja na oddelku za muzikologijo.« (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 23. decembra 1961, tkp., arhiv Filozofske fakultete)

Habilitacijska komisija je z izvolitvijo D. Cvetka za profesorja posredno odločala tudi o sami ustanovitvi oddelka. Sestava komisije je bila zelo pisana, v njej pa se je le Andreis uveljavil s svojim muzikološkim delom, medtem ko so se drugi posvečali zgodovini, umetnostni zgodovini in teatrologiji.

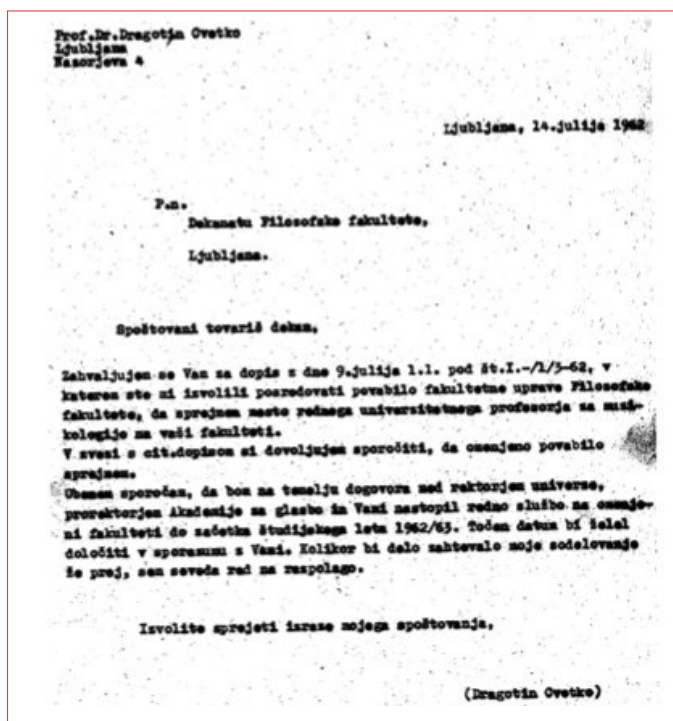
Seveda je komisija potrebovala nekaj časa, da je oblikovala skupno mnenje, ki ga je nato predlagala fakultetni upravi. Slednja tako na svoji naslednji seji, 26. januarja 1962, o muzikologiji razumljivo ni razpravljala.

Habilitacija D. Cvetka je prišla na dnevni red fakultetne uprave šele 26. junija 1962. V četrti točki, *Personalne zadeve*, je bilo tako uvrščeno pod a) *Sklepanje o vabilu prof. dr. Dragotina Cvetka*. Poročilo o tej točki je razmeroma skopo, a povedno: »Na podlagi strokovnega poročila, ki so ga sestavili prof. Zwitter, prof. Škerlj, prof. Gogala, prof. Andreis in prof. S. Mikuž in ki ga je fakultetni upravi prebral prof. Zwitter, je FU izvolila dr. Dragotina Cvetka za rednega profesorja za predmet 'Zgodovina slovanske in novejšje svetovne glasbe'.« (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 26. junija 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete) Cvetko se spominja, da so člani komisije svoj predlog »utemeljili z izčrpnimi podatki o mojem delu in njegovih dotedanjih rezultatih« (Cvetko 1995, 178). Iz zapisnika seje fakultetne uprave je razvidno, da je vseh deset prisotnih profesorjev glasovalo za Cvetkovo izvolitev. Njegovo imenovanje v navedeni naziv tako ni bilo sporno, prav tako pa tudi ne umestitev muzikologije na Filozofsko fakulteto.

D. Cvetko si je že takoj prizadeval za utrditev položaja muzikologije na fakulteti in v širši družbi, prav tako pa za čimprejšnjo razširitev kroga zanesljivih

in strokovno neoporečnih sodelavcev. Eden glavnih razlogov za prenos katedre z akademije za glasbo je bil namreč, da znotraj akademije kot umetniške in ne znanstvene institucije ni bilo zakonskih možnosti za pridobitev doktorata znanosti, četudi se je že znotraj zgodovinskega oddelka na glasbeni akademiji izoblikovala vrsta sposobnih študentov s znanstvenimi ambicijami. Prenos muzikologije na Filozofsko fakulteto je omogočil vrsto muzikoloških znanstvenih doktoratov ne le slovenskim študentom glasbe, temveč tudi drugim kandidatom iz preostalih jugoslovanskih republik, saj je bila ljubljanska muzikologija dolga desetletja edina tovrstna institucija v Jugoslaviji.

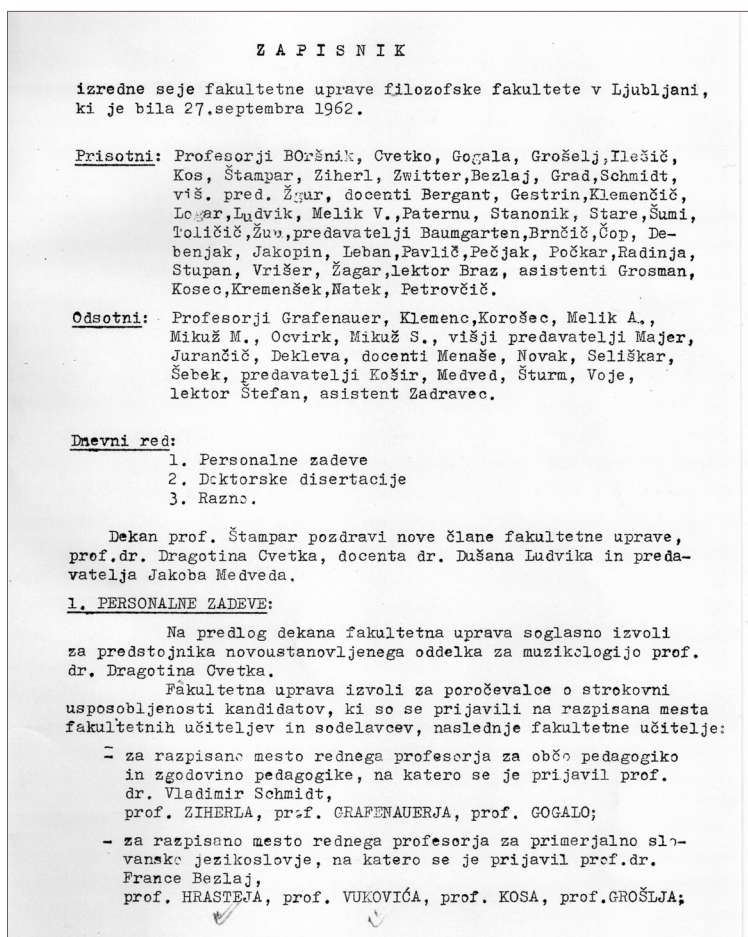
Že na junijski seji 1962 fakultetne uprave so D. Cvetka – neposredno po njegovi profesorski izvolitvi – skupaj s S. Škerljem imenovali v komisijo za pregled listin in presojo teme disertacije z naslovom *Opera v ljubljanskem stanovskem gledališču v obdobju baroka in klasicizma*. Disertacijo je predlagal Cvetkov poznejši prvi asistent, Jože Sivec.



Slika 27: Dopis D. Cvetka dekanu Filozofske fakultete, 14. julija 1962, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete.

V arhivu Oddelka za muzikologijo lahko med prvimi dokumenti najdemo dopis D. Cvetka, v katerem se zahvaljuje dekanu za povabilo Fakultetne uprave, da sprejme mesto rednega profesorja. Cvetko je ponujeno mesto seveda sprejel in dekanu ponudil, da redno službo nastopi ob začetku študijskega leta 1962/63.

Čeprav je Cvetko službo na Filozofski fakulteti nastopil nato 1. oktobra 1962 (Cvetko 1995, 178), je bil med novimi člani fakultetne uprave prisoten že nekaj dni prej, na uvodni seji v novem akademskem letu, 27. septembra 1962. Na zapisniku se je omenjeno, da je »dekan prof. Štampar [pozdravil] nove člane fakultetne uprave, prof. dr. Dragotina Cvetka, docenta dr. Dušana



Slika 28: Zapisnik izredne seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

Ludvika in predavatelja Jakoba Medveda.« (Zapisnik izredne seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete) Cvetko se pozdrava spomni kot »zadržanega, vendar ljubeznivega« (Cvetko 1995, 180).

Na seji je fakultetna uprava pri prvi točki, *Personalne zadeve*, na predlog dekana za predstojnika »novoustanovljenega oddelka za muzikologijo« soglasno izvolila D. Cvetka. Oddelek je torej sedaj mogel tudi dejansko zaživeti.

Cvetko je na omenjeni seji poudaril, da se bo oddelek posvečal zlasti glasbenozgodovinskim vprašanjem (Cvetko 1995, 181). Omenjeno usmeritev sta poudarjali tudi obe ustanovljeni katedri znotraj oddelka: katedra za zgodovino starejše svetovne glasbe ter katedra za zgodovino novejše svetovne in slovenske glasbe. Cvetko je obenem napovedal začetek svojih predavanj za 15. oktober (Cvetko 1995, 181).

Poleg tega je Cvetko že na isti seji poleg tehničnih težav in pomanjkljive opremljenosti novoustanovljenega oddelka izpostavil tudi kadrovske potrebe. Tako je želel z akademije za glasbo na Filozofsko fakulteto za rednega profesorja za zgodovino starejše glasbe pritegniti svojega kolega V. Ukmarja. Fakulteta je na seji izvolila habilitacijsko komisijo za Ukmarjevo izvolitev, v kateri sta bila poleg Cvetka še F. Stele in S. Gogala (Zapisnik izredne seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete). Vendarle se je pozneje izkazalo, da je bil Ukmar na mestu stalnega predavatelja »za partijsko celico ideološko nezaželen« (Cvetko 1995, 181), zato Cvetko s predlogom ni uspel. Partijski nadzor je bil očitno nad akademijo za glasbo vendarle nekoliko manj strog kot nad Filozofsko fakulteto, na kateri so bili kadri skrbneje izbrani. Tako si je še v času delovanja na akademiji Cvetko celo privoščil, da je med predavatelje kot strokovnjaka za gregorijanski koral povabil kanonika F. Kimovca, ki je prihajal na predavanja »v jezo redkih prenapetežev z rdečim kolarjem in polcilindrom«. (Cvetko 1995, 161) To je razburilo »tajništvo akademije, ki je v tej stvari celo interveniralo na ministrstvu za prosveto, kamor sem [Cvetko] bil poklican na zagovor.« (Cvetko 1995, 161) Kljub temu »političnemu spodrsljaju«, ki po Cvetkovih nekoliko ciničnih besedah ni bil edini (Cvetko 1995, 161), je Kimovec vendarle ostal predavatelj, to pa ni zares omajalo niti Cvetkove vseskozi trdne politične pozicije, ki jo je uspel zadržati ne nazadnje tudi s svojo premočrtnostjo.

Ukmar je tako po sklepu septembrske seje fakultetne uprave ostal honorarni redni profesor za zgodovino starejše svetovne glasbe. Uprava je na isti seji na Cvetkov predlog za honorarnega rednega profesorja za predmeta analiza glasbenih form in osnove instrumentacije izvolila še enega predavatelja z glasbene akademije, Marijana Lipovška.

Cvetko je fakultetni upravi hkrati predlagal tudi, naj se sproži razpis mesta asistenta za zgodovino slovanske in novejše svetovne glasbe, kar naj bi glede na zapisnik seje sprožilo »krajšo diskusijo« (Zapisnik izredne seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete), ki bi jo lahko morda razumeli celo kot določeno negodovanje starih članov uprave. Cvetko se spominja:

Od nekod sem pritajeno slišal, da si že na prvi seji, ki ji prisostvu-  
jem, veliko dovolim. Ta, komaj slišna pripomba me ni zmotila  
v mojem predlogu, ki je nekemu očitno izzvenela kot zahteva.  
(Cvetko 1995, 180–181)

Fakultetna uprava je sprejela sklep, naj »vse predloge za nova delovna mesta [...] prediskutirata personalna in gospodarska komisija fakultetne uprave. Obe komisiji naj bi določili predstavnike, ki bi šli k rektorju in pri njem poskrbeli za dodatna finančna sredstva.« (Zapisnik izredne seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete)

Seveda je bila rešitev postopna in dolgotrajna. Cvetko je moral svoje želje ne nazadnje usklajevati tudi z akademijo za glasbo, kjer so bili nekateri selitvi muzikologije manj naklonjeni. Sam Cvetko je občutil določeno mero nevoščljivosti pri nekaterih kolegih, ki »so videli v mojem odhodu vzpon, nad katerim niso bili navdušeni« (Cvetko 1995, 178). Njegov odhod naj bi posebno obžaloval tudi dekan J. Betetto, ki se je po Cvetkovih besedah sicer pogosto nanj obračal pri problemih, pri katerih ni videl pametne rešitve (Cvetko 1995, 178). Cvetko je tudi po prehodu na fakulteto razumljivo ohranil nekaj ur predavanj na akademiji za glasbo, kar mu je sproti dovoljevala tudi fakultetna uprava.

Vsekakor je ustanovitev muzikološkega oddelka pomenila dejansko prese-litev nekdanjega zgodovinskega oddelka Akademije za glasbo oziroma njegovo ukinitvev, kot dokazuje ne nazadnje tudi dopis D. Cvetka rektoratu Akademije

za glasbo 22. septembra 1962 (arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete). Stari študijski program je bilo treba seveda izpeljati do konca. Za »načelnika« postopoma ugašajočega t. i. VII. oddelka akademije je Cvetko, ki je bil odtlej polno zaposlen na Filozofski fakulteti, predlagal V. Ukmarja.

V Ljubljani, 22.septembra 1962

P.n.  
Rektoratu Akademije za glasbo,  
Ljubljana.

V zvezi s tem, da sem bil podpisan izvoljen in povabljen za rednega univerzitetnega profesorja za muzikologijo in bom nastopil novo mesto na Filozofski fakulteti v Ljubljani dne 1.oktobra letos, si usojam sporočiti spoštovanemu naslovu, kakor sledi:

1.)Z realizacije oddelka za muzikologijo na filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani se postopoma ukinja VII.oddelek (oddelek za glasbeno zgodovino oz.muzikologijo) na Akademiji za glasbo, a do svojega isteka vendar potrebuje predavatelje za izvedbo študijskega programa, tako tudi za predmete jugoslovanska glasbena zgodovina in metodika glasbenega pouka. Kolikor bi akademijska uprava AG želela, sem Akademiji v skladu s ustreznim raspisom kot honorarni predavatelj za omejena predmeta na raspolago tako za VII. kot za ostale oddelke AG. Le časovno bi svoje delo saradi velike zaposlenosti skoncentriral tako, da bi bilo s 8 reducirano na 6 tedenskih ur, kot je to razvidno iz raspisa predavanj VII.oddelka AG za zimski semester štud.leta 1962/62, kar pa vsebinsko štud.programa ne bo spremenilo.

Prosim, da me rektorat o sklepu akademijske uprave glede na to zadevo obvesti.

2.)S prenehanjem službenega razmerja na Akademiji za glasbo preneha tudi moja funkcija načelnika VII.oddelka. Dovoljujem si predlagati akademijski upravi, da za to funkcijo izvoli red.prof.V.Ukmarja.

Ker žal ne bom mogel prisostvovati seji akademijske uprave 1. oktobra letos, naj se po tej poti zahvalim kolegom - članom akademijske uprave in uslužbenecem rektorata za sodelovanje, ki je obstajalo ves čas mojega dolgega službovanja na Akademiji za glasbo. Iz srca želim, da bi se to sodelovanje osebno in strokovno enako priučno in kolegijalno tudi nadaljevalo. S svoje strani bom storil vse, kar morem, da bo temu tako in da bodo stiki med oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete in Akademijo za glasbo kar najbolj pristni in trdni in v korist razvijanju slovenske glasbene kulture kot celote. V odhodu iz vrst rednih članov akademijske uprave AG vidim le formalen akt, ki ne le ne bo spremenil vsebine medsebojnega sodelovanja, ampak bo le-to še nadalje poglobljal.

S to željo in težnjo vse kolege in uslužbence priučno pozdravljam, s spoštovanjem

prof.dr.Dragotin Cvetko

Slika 29: Dopis D. Cvetka Rektoratu Akademije za glasbo, 22. septembra 1962, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete.

Da bi muzikološki oddelek mogel na fakulteti polno zaživeti, je bilo potrebno poleg tega storiti nešteto drobnih korakov. Tako je že na prvi seji po njegovi oživitvi, 23. oktobra 1962, fakultetna uprava – podobno kot ostalim oddelkom – tudi muzikološkemu odobrila eno demonstratorsko mesto (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 23. oktobra 1962, tkp., arhiv

Filozofske fakultete). Poleg tega je bilo treba zagotoviti opremo prostorov, poskrbeti za knjižnično popolnjenost, mize, omare, police ... Predvsem pa je na Cvetkovih ramah slonela praktično vsa organizacija in v dobršni meri izpeljava dodiplomskega in podiplomskega študija, kar ga je nedvomno izčrpavalo in načenjalo njegovo zdravje. V pismu Petru Konjoviću, ki ga je objavila K. Bedina, piše marca 1963: »... strašno sem zaposlen, še posebej sedaj, ko imam polno vsega na Univerzi, kjer je treba vložiti tako rekoč vse sile v razvijanju mlade muzikološke katedre, upam, uspešno. Na drugi strani tudi sam se ne počutim zdravstveno najbolje.« (Bedina 2007, 315).

Oddelek se je 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 zahvaljujemo.« (Dekanovo poročilo in poročila predstojnikov oddelkov Filozofske fakultete v Ljubljani za štud. leto 1961/62 (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1962), tkp., 6.)

Zares 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, prim. *Poročilo o delu Filozofske fakultete*, 1963). Cvetku sta se pri pedagoškem procesu pridružila Vilko Ukmar (čigar habilitacija sicer zaradi ideoloških razlogov ni uspela; Cvetko 1991, 181) 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 fakulteti so postopoma začeli reševati tudi problem asistentov. Iz zapisnika 3. redne seje fakultetne uprave, ki je bila 26. februarja 1963, izvemo, da se je za »asistenta za zgodovino slovenske in novejše svetovne glasbe prijavil Jože Sivec«, za poročevalca pa sta bila izvoljena profesorja Cvetko in Gogala (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 26. februarja 1963, tkp., arhiv Filozofske fakultete). Dobro leto za tem, aprila 1964 pa je bilo tedaj že asistentu Sivcu dovoljeno »predavati obči kurz zgodovine glasbe na I. stopnji.« (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 6. aprila 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete)

Na isti seji je bila tudi že imenovana komisija za oceno predložene disertacije Andreja Rijavca, junija pa nato komisija za njeno obrambo. Fakultetna uprava Filozofske fakultete je Andreja Rijavca nato 22. septembra 1964, tik pred začetkom novega akademskega leta, imenovala že za »asistenta za zgodovino slovenske in novejšje svetovne glasbe.« (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 22. septembra 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete)

Junija istega leta sta bila za predavatelja izvoljena tudi dr. Zmaga Kumer in Miro Adlešič. Prvo je fakultetna uprava imenovala »za honorarnega predavatelja za ciklus predavanj za predmet 'Uvod v glasbeno narodopisje'«, drugega pa »za honorarnega višjega predavatelja za predmet 'Uvod v glasbeno akustiko'«. S tem se zgodovinskim predmetom v luči dotedanjega razvoja misli o glasbi na Slovenskem nekako samoumevno pridruži etnomuzikologija, hkrati pa se podobno kot na ostalih evropskih muzikoloških oddelkih 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.« (Sivec 1981, 150)

Muzikologija je kot študij in kot raziskovalna disciplina dobivala poteze primerljivih raziskovalno-pedagoških ustanov po svetu, po katerih se je Cvetko zgedoval in umerjal njen nadaljnji razvoj. Prav iskanje stikov s tujimi znanstveniki je že vse od začetka zaznamovalo Cvetkovo vodenje oddelka. Tuji gostje so s sabo prinašali duha sodobne muzikologije in poosebljali najpomembnejše muzikološke raziskovalne in univerzitetne institucije. Praktično ni minila seja fakultetne uprave brez posebne obravnave vabila gostov na muzikološki oddelek. Seznam povabljenih muzikologov iz tujine je bil impresiven. Že v prvem akademskem letu 1962/63, ko so stekla redna predavanja, so na oddelku predavali: Nicolas Slonimsky, skupaj Ivo Petrić in Milan Stibilj, Pavle Merku, Hans Heinz Stuckenschmidt in Ivan Martinov (Poročilo o delu Filozofske fakultete v Ljubljani v študijskem letu 1962/63). Iz prošenj za gostovanje je razvidno, da so se na oddelku predstavili tudi francoski muzikolog Claude Rostand, pa generalni sekretar *Conseil International de la musique*, Jack Bernoff, poleg njega tudi ameriški skladatelj Nikolas Nabukov in ameriški muzikolog Everett Helm, pa direktor *Mednarodnega glasbenega arhiva* Friedrich W.



Riedel iz Kassla, ameriška muzikologa Halsey Stevens s kalifornijske univerze, Edith Vogl Garrett z bostonske univerze idr.

Poleg tega je Cvetko redno gostoval v tujini. Izstopa tudi izrazito prizadevanje za obogatitev knjižnice s sodobno literaturo.<sup>11</sup> Vse to dokazuje 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 pomeni organiziranje kongresa *Svetovnega muzikološkega društva* (*International Musicological Society*) 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 svojevrsten izraz temeljnih ciljev slovenske muzikologije, kot jih je razumel sam Cvetko. Poleg splošnih ciljev lahko Cvetkove želje strnemo v dve točki: »da bi vam publikacije, ki smo jih pripravili za to priložnost, razstave in glasbene prireditve približale glasbeno preteklost in sedanjost 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« (Cvetkov nagovor udeležencem 10. kongresa IMS v Ljubljani, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete).

Kako ugledno mesto si je D. Cvetko pridobil v kratkem času svojega delovanja na Filozofski fakulteti, kaže ne nazadnje podatek, da so ga nekateri člani uprave že na seji junij 1964 predlagali za fakultetnega dekana, a je odklonil (Zapisnik seje fakultetne uprave Filozofske fakultete, 19. junija 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete).

---

11 V Poročilu za leto 1962/63 beremo: »Z lastnimi sredstvi je oddelek nabavil v študijskem letu 1962/63 377 knjig. Darovanih je bilo 158 knjig (Akademija za glasbo v Ljubljani 131, Muzikološki inštitut v Beogradu 11, Ameriški konzulat v Zagrebu 7, Oliver Telban 3, L.M. Škerjanc 6). Izbor svojih knjig in not so darovali Savez kompozitorja Jugoslavije, Udruženja kompozitorja Makedonije, Hrvatske, Bosne in Hercegovine, Društvo slovenskih skladateljev, Srpska akademija nauka i umjetnosti, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Primož Ramovš in Jakov Gotovac. Nadalje je bilo nabavljenih v omenjenem času 212 gramofonskih plošč in 19 magnetofonskih trakov, magnetofon, pianino in radio. Gramofona za reprodukcijo doslej nismo uspeli nabaviti.« (Poročilo o delu Filozofske fakultete v Ljubljani v študijskem letu 1962/63, 204)

Prehod muzikologije na univerzo je pomenil nov razmah muzikološkega raziskovanja. V kratkem času se je zvrstila vrsta doktoratov, ki so jih zagovarjali ne le slovenski kandidati, temveč študenti s področja prav vse takratne Jugoslavije. Muzikološko preučevanje v tem delu jugovzhodne Evrope se je v tako veliki meri razraslo prav iz korenin slovenske muzikologije. D. Cvetko, ki je bil večinoma tudi mentor prijavljenih disertacij, zato upravičeno velja za enega najbolj spoštovanih in najvplivnejših muzikologov širšega področja. Seveda je njegov tovrstni uspeh zbudil med nekaterimi kolegi tudi nevoščljivost. Cvetko je čutil tovrsten odpor pri Stani Djurić-Klajn, sicer urednici odmevne revije *Zvuk*, kjer so bili uspehi slovenske muzikologije prezrti. V že citiranem pismu P. Konjoviću Cvetko potoži: »Ravno včeraj sem dobil novo številko *Zvuka* in vidim, da se Stani pri vseh njenih 'zanimivostih', ki jih je polno, ne zdi potrebno, da bi omenila, da se je na ljubljanski Univerzi osnovala prva jugoslovanska katedra za muzikologijo – značilno! Vendar bo katedra zaradi tega, ali bolje, kljub temu živela in delala in uspevala. Kako smo majhni v svojih velikih pripetljajih, žal! Osebnost mi gre vedno za stvar samo, ne glede na to, kdo je njen avtor in brez mojih osebnih predsodkov ter bi želel isto tudi od drugih.« (Bedina 2007, 315)

Pri Cvetku je študiralo ogromno število muzikologov s celotnega področja tedanje Jugoslavije. Med imeni njegovih doktorandov že v prvih letih od ustanovitve oddelka najdemo pozneje zveneča imena raziskovalcev; poleg že omenjenih so to Zija Kučukalić, Primož Kuret, Nadežda Mosusova, Koraljka Kos, Lovro Županović, Jerko Bezić idr.

Kot eno posebnih odlik D. Cvetka, ki jo na poseben način simbolizira prav ustanovitev Oddelka za muzikologijo, velja ob bok vsem naštetim poudariti njegovo uspešno prizadevanje, da bi pripravil čim boljše pogoje za razmah muzikološkega preučevanja tudi za tem, ko je sam postopoma prepuščal mesto svojim naslednikom. S kadrovske razširitvijo, z ustanovitvijo *Muzikološkega inštituta ZRC SAZU*, s postavitvijo *Muzikološkega zbornika* in zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae*, z uveljavitvijo prakse rednega organiziranja znanstvenih simpozijev, z razvejanimi mednarodnimi stiki, predvsem pa z utrditvijo mesta slovenske muzikologije v splošni humanistični in kulturni zavesti je namreč zagotovil čvrste organizacijske in programske okvire za njen razvoj v sodobno znanstveno disciplino, znotraj katere se je njegovo delo ne le nadaljevalo, ampak tudi nadgrajevalo.

## Dragotin Cvetko in razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja

**Z**a utemeljitev slovenske muzikologije kot znanosti sta ključnega pomena značajsko trdna, neomajna in prodorna osebnost ter garaško delo **Dragotina Cvetka** (1911–1993; Bogunović Hočevnar 2011).<sup>12</sup> Cvetko je študiral v Pragi in Ljubljani, leta 1936 je diplomiral na Filozofski fakulteti, leto pozneje pa absolviriral konservatorij. Doktoriral je z disertacijo *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja* (1938).

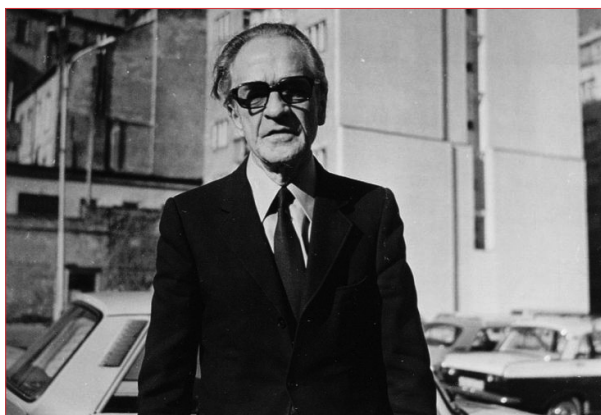
Njegov muzikološki opus je izjemen (Kokole in Zupančič 2012). Posebno mesto predstavlja prva celovita znanstvena obravnava slovenske glasbene preteklosti v monografiji, ki je izšla v treh obsežnih zvezkih z naslovom *Zgodovina glasbe na Slovenskem* (1958–1960). Sledil je bolj zgoščen prikaz *Stoletja slovenske glasbe* (1964), ki je doživel tudi francoski prevod (1967). Ob koncu svojega življenja je Cvetko izdal strnjeno zgodovino, dopolnjeno z nekaterimi novjšimi spoznanji, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (1991).

Cvetko se je ukvarjal tudi z zgodovino Južnih Slovanov. Prvi njegov tovrstni zgodovinski pregled je izšel v nemščini (*Musikgeschichte der Südslaven*, 1975), sledili pa sta mu izdaji v slovenščini (*Južni Slovani v zgodovini evropske*

---

12 Poglavje je bilo delno objavljeno kot: Matjaž Barbo. 2012: Pomen Dragotina Cvetka za razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja. V: Nataša Cigoj Krstulović (ur.). *Dragotin Cvetko in glasbeno zgodovinopisje v 20. stoletju = Dragotin Cvetko and music historiography of the twentieth century (De musica disserenda 8/1)*. Ljubljana: Založba ZRC. 2012. 53–65. Uredništvu se zahvaljujem za dovoljenje za objavo.

glasbe, 1981) in srbščini (*Južni Sloveni u istoriji evropske muzike*, 1984). Poleg tega je izdal številne monografije o slovenskem klasicizmu (*Odmevi glasbene klasike na Slovenskem*, 1955), *Academiji philharmonicorum* (1962) ter razprave, posvečene slovenskim skladateljem (Savinu, 1949; Gallusu, 1965; Davorinu Jenku, 1952 in 1955; Lajovicu, 1987; Kreku, 1988; Ostercu, 1993). Skupaj z Ludvikom Zepičem je Cvetko oskrbel kritične izdaje del Gallusa, Plavca in Dolarja (1963) ter izdaje Gallusovih zbirk *Harmoniae morales* (1966) in *Moralia* (1968). Posthumno so izšli za spoznavanje začetkov slovenske muzikologije kot znanosti in prispevka D. Cvetka v tem procesu izjemno dragoceni spomini *V prostoru in času* (1995).



Slika 30: Dragotin Cvetko (1911–1993), nestor slovenske muzikologije (vir: dLib).

Cvetko je skrbno načrtoval ustanovitev in razmah muzikologije kot sodobne vede znotraj humanistike. Njegov načrt je predvideval najprej institucionalne temelje za vzpostavitev muzikologije kot znanosti. Njegov simbol in hkrati njegov konkretni temelj je pomenila 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 bila prav glasbena zgodovina razumljivo tudi za Cvetka

temeljno izhodišče muzikoloških znanstvenih stremljenj in najbolj zanesljiv pokazatelj njihovih rezultatov. Usmerjenost v slovensko glasbo pa je Cvetkovim prizadevanjem hkrati dodeljevala izrazit nacionalni pečat in s tem značaj posebnega narodnostnega pomena ter hkrati zaradi razpoznavne in zanimive edinstvene specifikke njegovih spoznanj 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. (Cvetko 1977, 8)

Seveda je jasno, da Cvetko s tem ni postavil zgodovinopisja za edino področje muzikološkega raziskovanja, ki bi bilo vredno zanimanja. Nasprotno se je zavedal široke palete raziskovalnih področij, na katerih se je muzikologija razvijala, vendarle je glede na tedanje stanje vede postavil zgodovinopisje v ospredje. 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 etabliralo v krogu sorodnih humanističnih ved kot vedo posebnega nacionalnega pomena.

V tem je bila Cvetkova odločitev nesporno zgodovinsko ustrezna tako s strani vzpostavljanja neke tovrstne nacionalne znanstvene tradicije kot glede

na tedaj sodobne razvojne poudarke znotraj muzikologije. Muzikologija 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 – slednjo najdemo že na samih začetkih koncipiranja glasbe. Tovrstna tradicija, ki jo lahko odkrivamo tudi pri nas, nam omogoča, da lahko začetke slovenskega pogojno rečeno »muzikološkega« raziskovanja postavimo v daljno preteklost. O tovrstnih »začetkih teoretskega premisleka o glasbi na Slovenskem« bi tako lahko govorili daleč pred institucionaliziranjem muzikologije na Slovenskem in še celo tudi pred slovenskim nacionalno ozaveščenim zgodovinopisjem. Vendarle pa ta dediščina ni pritegnila pozornosti ne Cvetka (1977) ne Sivca (1981 in 1994) ob njunem pregledu zgodovine muzikološke misli na Slovenskem. Oba sta se s svojega zornega kota upravičeno ustavljala 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 zgodovinopisje prispevala vsaj posredno« (Cvetko 1977, 6).

Cvetko je leta 1977 v svojem pregledu »današnjega stanja muzikologije« spregovoril o »treh smereh« njenega razvoja (Cvetko 1977, 6). Poleg zgodovinopisja 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 pomenijo nekakšen »sistematični« pol Adlerjeve muzikologije. Pri tem poudari, da gre za »osamljen pojav, po Vurniku v tej smeri ni bilo konkretnega nadaljevanja« (Cvetko 1977, 6).

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 zmislu umetnostne izobrazbe. Ni dovolj, da nam vsako leto vzgoji par pevcev in igrancev klavirja in violine. Treba je tudi, da igrači glasbo do dna razumejo in ne igrajo vsega po istem, naučenem, večjidel romantičnem kopitu, da so se okoristili in izobrazili ob stari glasbi in jim umetnostna vprašanja niso španska vas. (Vurnik 1929, 63–64)

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 1927, 281)

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 »kaziipot iz zmed in anarhije umetnostnoteoretske subjektivne spekulacije k novemu, realnemu in objektivnemu spoznanju umetnosti.« (Vurnik 1927, 281)

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 težnjo po slogovni sistematizaciji. Metodološko zahtevo, ki jo je Izidor Cankar uspešno presajal v slovensko umetnostno zgodovino, je Vurnik prenesel v glasbo,<sup>13</sup> zares uresničil pa jo je v veliki meri v svojem konceptu glasbenega zgodovinopisja 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« (Grilc 1960, 669–671).

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 dobro. Zadnji čas je, da se že enkrat začne delo za zbiranje glasbenega folklorja [!] na organiziran in metodičen način oziroma da se uredi in zbere 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? (Vurnik 1926, 64)

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

---

13 Že France Stele tako v oceni Vurnikovega *Uvoda v glasbo I.* ugotavlja, da je skušal Vurnik preizkusiti, »če osnovna spoznanja, ki jih je fiksiral C.[ankar] za vse panoge likovne umetnosti, veljajo tudi za druge stroke, posebno za glasbo. Vurnikov sistem je ta dokaz v precejšnji meri tudi prinesel« (Stele 1929, 157).



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! (Vurnik 1926, 64)

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 »tremi 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« (Cvetko 1936, 474), svobodo duha in gojitev nacionalne, torej slovenske 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. (Cvetko 1936, 474)

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 njegovo urejanje zgodovine v sklenjene slogovne periodizacijske sheme Cankarjeve šole, saj je omogočilo 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. Zgodovinopisca manj kot vprašanje umetniške prepričljivosti 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 (Ajlec 1970). 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« (Cvetko 1970, 386). Ne glede na na videz 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 bil pozneje kot vodilna estetska kategorija upravičeno problematiziran (Bergamo 2010).

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. (Ajlec 1970, 186)

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 občim 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. (Ajlec 1970, 193)

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.« (Ajlec 1970, 187)

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 bleди, ni več sodoben. Univerzalizacija umetnostnega jezika ne pomeni več proskribiranega kozmopolitizma, dobila je celo razvojno pozitiven predznak. (Ajlec 1970, 196)

Cvetko se tudi pozneje ne odreče na videz 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. (Cvetko 1970, 387)

V Cvetkovem zadnjem, zgoščenem zgodovinskem pregledu slovenske glasbe (Cvetko 1991) 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 »glasbenikih 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 analizo občin 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 popularnoljudskega 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 ne glede na kritike v svoji zgodovinski perspektivi ostaja stvaren. V zgodovinopisju išče širše kulturne kontekste, s katerimi poudarja stalno vključenost slovenskega prostora v neke splošnejše duhovno-zgodovinske povezave. Tako njegovo delo odstira širšo razsežnost razumevanja glasbene preteklosti na Slovenskem in – če bi tudi prezrli izjemen pionirski pomen njegovega historiografskega opusa – v svoji večplastnosti zato predstavlja temeljno izhodišče za nadaljnji razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja in muzikologije v celoti.

## Cvetkovi študenti in nasledniki

Cvetkov prvi asistent **Jože Sivec** (1930–2017) je pozneje napredoval do rednega profesorja in bil krajši čas tudi predstojnik Oddelka za muzikologijo. Ob pripravi izjemno natančnih in skrbnih sodobnih edicij nekaterih skladateljev, povezanih s slovenskim ozemljem (W. Striccius, 1972 in D. Lagkhner, 1982), se je Sivec intenzivneje posvečal zlasti zgodovini opere: napisal je obsežno in pregledno razpravo *Opera skozi stoletja* (1976), ki predstavlja najcelovitejši prikaz opernega ustvarjanja pri nas. Posebej se je ukvarjal tudi z zgodovino slovenskega opernega ustvarjanja in domačih poustvarjalnih pogojev zanj (*Opera v stanovskem gledališču v Ljubljani 1790–1861*, 1971; *Dvesto let slovenske opere*, 1981).



Slika 3r: Jože Sivec (vir: <http://www.slomd.si>)

V drugi polovici 20. stoletja je nastalo še nekaj drugih monografij z opernega področja. Med njimi izstopata *Svet operne glasbe* (1962) Marjana Kozine ter *Opera in njeni mojstri* (1963) Dragotinovega brata Cirila Cvetka. Slovenski glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti pa sta posvečeni razpravi *Glasbeno scenska prizadevanja na Slov. do l. 1914* (1968) Ivana Klemenčiča ter *Slovenska operna ustvarjalnost 1780–1980* (1980) Petra Bedjaniča. Širše privlačne so tudi *Operne zgodbe* (1974, rev. ponatis 1996) Smiljana Samca.

Prvi knjižničar muzikološkega oddelka, **Andrej Rijavec** (1937), je pozneje postal eden vodilnih slovenskih muzikologov. Bil je redni profesor, dolgotelni predstojnik oddelka, urednik *Muzikološkega zbornika* in prvi predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Po disertaciji, posvečeni slovenski starejši glasbi (*Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, 1967), se je posvečal predvsem novejši slovenski glasbeni ustvarjalnosti (*Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, 1972). Eno verjetno sploh največkrat citiranih muzikoloških del pri nas je njegova široka in poglobljena monografska predstavitev izbranih slovenskih skladateljev in njihovih opusov z naslovom *Slovenska glasbena dela* (1979). Širši mednarodni odmev ima njegova razprava *Slovenski skladatelji 20. stoletja*, ki je izšla tudi v nemškem in angleškem jeziku (1975). Rijavec se intenzivno posveča še prevajanju znanstvenih razprav v slovenščino (C. Dahlhaus, *Estetika glasbe*, 1986; C. Dahlhaus in H. H. Eggebrecht, *Kaj je glasba?*, 1991), pa tudi prevajanju strokovnih del in celo poezije v angleščino (Pavček, Kuntner, Kovič, Maurer, Majhen, Novy, Vouk).

Vrsto let je na Oddelku za muzikologijo predavala **Marija Bergamo** (1937), prav tako redna profesorica in predstojnica oddelka. Doktorirala je s tezo o ekspresionizmu v srbski glasbi do leta 1945 (1973). Nekaj let je na Dunaju vodila glasbeno redakcijo ene vodilnih glasbenih založniških hiš, *Universal Edition*. Posveča se tako zgodovinskim kot sistematičnim temam (raziškuje Dusíka, Škerjanca, Bravničarja ...). Izpostaviti velja zlasti njeno tehtno pionirsko delo na področju estetike glasbe in glasbene sociologije, posveča se metodološkimi in epistemološkimi vprašanjem, razmerjem med znanostjo in umetnostjo, humorju v glasbi, glasbeni komunikaciji ... Pomemben je tudi njen opus prevodov strokovnih del.

**Katarina Bedina** (1940–2015) je bila na oddelku sprva zaposlena kot bibliotekarka, pozneje pa je postala redna profesorica in je oddelek vrsto let tudi

vodila. Doktorsko disertacijo o vprašanju sonatne forme v slovenski klavirski glasbi (1984) je pozneje predelano objavila kot samostojno monografijo (*Sonata: Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir*, 1989). Poleg tega je izdala še monografijo o skladatelju Francu Šturmu (*List nove glasbe: Osebnost in delo Franca Šturma*, 1981). Intenzivno se je posvečala tako starejši (jezuitskim glasbenim prispevkom, Polliniju, cecilijanizmu, klasicizmu, Adamiču) kot novejši slovenski glasbi (Ostercu, Globokarju ...). Objavila je tudi obsežno korespondenco med D. Cvetkom in P. Konjovičem (*Povprečen nisem hotel biti: Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovičem (1949–1968)*, 2007).

Kratek čas je honorarno predaval na Oddelku za muzikologijo tudi **Borut Loparnik** (1934–2018), sicer dolgoletni cenjeni radijski urednik, profesor na Pedagoški akademiji in predstojnik Glasbene zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice. Loparnik se temeljito posveča življenju in delu skladatelja Marija Kogoja. Poleg disertacije s tega področja (1990) je objavil še vrsto znanstvenih in strokovnih člankov, urejal Kogojeva dela (z J. Ježem) itn. Ukvarjal se je tudi s številnimi drugimi temami, pri čemer izstopajo prispevki s področja sodobne glasbe (Ramovš, Krek). Z L. Lebičem je izdal *Osnove glasbene umetnosti* (1982), ki po premišljeni zasnovi in natančni izpeljavi presegajo običajne okvire srednješolskega učbenika.

Dragotin Cvetko je bil tudi glavni pobudnik za ustanovitev Muzikološkega inštituta, danes vključenega v Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, ter tudi njegov prvi predstojnik. Inštitut je bil ustanovljen leta 1972, zaradi finančnih težav pa je zares začel delovati šele leta 1980. Inštitut vse od leta 1983 redno izdaja izbrane kritične edicije del starejše slovenske glasbe v okviru zbirke *Monumenta Artis Musicae Sloveniae* (doslej so izšla dela cele vrste skladateljev: Gallus, Dolar, Plavec, Striccius, Poš, Zupan, Dusík ...). Poleg tega sodeluje kot slovenski partner v mednarodnih muzikoloških projektih *Répertoire international des sources musicales* (popis glasbenih virov) in *Répertoire international de littérature musicale* (popis muzikološke literature). Od leta 2005 inštitut izdaja znanstveno revijo *De musica disserenda*.

Funkcijo upravnika inštituta je po Cvetku prevzel **Danilo Pokorn** (1924–2003). Pokorn je bil po izobrazbi pravnik in muzikolog. Sprva je bil zaposlen na Radiu Ljubljana, nato pa na Muzikološkem inštitutu. Doktoriral je s

temo *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo* (1977), pozneje pa je velik del svojega raziskovalnega časa posvetil starejši slovenski glasbi. Bil je pobudnik in glavni urednik zbirke gramofonskih plošč z naslovom *Ars musicae Sloveniae* (od 1979).

Podobnega projekta se je lotil tudi Pokornov naslednik na mestu upravnika Muzikološkega inštituta, **Ivan Klemenčič** (1938), ki je izdal komentirano antologijo posnetkov slovenske glasbe z naslovom *Musica noster amor: glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes: antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. Slovenski izdaji (2000) je sledil še angleški prevod (2002). Klemenčič je bil pred prihodom na inštitut dolgoletni vodja Glasbene zbirke ljubljanske Narodne in univerzitetne knjižnice. V doktorski disertaciji se je lotil obsežne obravnave slovenskega glasbenega ekspresionizma (1985), ki ga je predstavil pozneje v monografiji (*Slovenski glasbeni ekspresionizem: Od začetkov do druge vojne*, 1988). Poleg tega je izdal tudi več razprav o Mariju Kogoju (*Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja*, 1976) in Slovenski filharmoniji (*Slovenska filharmonija in njene predhodnice*, 1988).

Kot strokovna vez med slovenskimi muzikologi je bilo leta 1992 ustanovljeno *Slovensko muzikološko društvo*. Društvo izdaja strokovne publikacije, prireja predavanja, organizira posvete s področja muzikologije itn. Od leta 2004 društvo bienalno podeljuje Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo in Mantuanijevo priznanje za enkratne dosežke na področju muzikologije.

Med prvimi nagrajenci in predsedniki društva je bil **Primož Kuret** (1935), dolgoletni predavatelj glasbene zgodovine na ljubljanski Akademiji za glasbo. Muzikološki študij je dopolnjeval z umetnostno zgodovino, zato je tudi tema njegove doktorske disertacije nekoliko interdisciplinarno obravnavana – gre za razpravo o upodobitvah instrumentov na freskah (*Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem* (1964, izšla 1973)). Sicer je velik del svojih raziskav namenil *Slovenski filharmoniji* ter njenima predhodnicama, *Filharmonični družbi* in *Academii philharmonicorum* (napisal je obsežno kroniko z naslovom *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1819: Kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*, 2006; ter knjigo *Sto let Slovenske filharmonije (1908–2008)*, 2008). Izdal je še odmevno razpravo *Mahler in Ljubljana* (1997), ki je pozneje doživela tudi prevod v nemščino (2001). Kuret je tudi cenjen prevajalec strokovnih del (Pahlen, Honolka, Hauswald, Wörner).



Na Mariborski Filozofski fakulteti je glasbeno zgodovino vrsto let predavala **Manica Špental** (1931), po izobrazbi italijanistka in muzikologinja. Zlasti dragocene so njene natančne obravnave glasbenega življenja v Mariboru (*Glasbene predstave na odru Mariborskega gledališča od 1785–1861*, 1975; *Iz mariborske glasbene zgodovine*, 2000) in slovenskega romantičnega samospeva (*Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samospeva*, 1981), ki je bil tudi predmet njene doktorske disertacije (1979).

V Mariboru je nekaj časa predaval tudi **Edo Škulj** (1941), sicer teolog, ki je zagovarjal disertacijo iz cerkvene glasbe. Bil je dolgoletni urednik *Cerkvenega glasbenika*, pa zbirki *Musica organistica Slovenica*, *Cerkvene zborovske pesmarice*, izdal je slovenske protestantske pesmi, cerkvene ljudske napeve, raziskoval zgodovino orglarstva, Gallusovo in Riharjevo delo, se lotil glasbenega življenja med argentinskimi Slovenci itn. Zlasti pomembna je njegova transkripcija in kritična izdaja celotnega Gallusovega opusa v okviru zbirke *Monumenta Artis Musicae Sloveniae*.

**Janez Höfler** (1942) je velik del svojih raziskav posvetil umetnostni zgodovini, poleg tega pa je objavil še vrsto odličnih muzikoloških del. Med njimi izstopa popis *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do l. 1800* (1967), ki sta ga pripravila z I. Klemenčičem. Pomembne so tudi njegove obdelave nekaterih poglavij slovenske starejše glasbene zgodovine (*Tokovi glasbene kulture na Slovenskem*, 1970; *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju*, 1975; *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, 1978).

Preučevanju zgodovine slovenskega glasbenega šolstva se je posvečal **Cvetko Budkovič** (1920–2000). Deloval je sicer v glasbenem šolstvu, nekaj časa tudi kot predavatelj glasbene zgodovine na srednji glasbeni šoli. Za dijake je pripravil skripto s pregledom zgodovine svetovne glasbe. Najpomembnejše njegovo delo pa ostaja, poleg monografije *Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem: od začetkov do druge svetovne vojne* (1983), predvsem obsežna in temeljita razprava v zvezkih z naslovom *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem* (1992 in 1995), ki zajema predstavitev dogajanja vse od začetka 19. stoletja do nastanka Akademije za glasbo leta 1946.

Vrsto let je na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU deloval **Tomaž Faganel** (1951). Študijska povezava muzikologije z dirigiranjem je zaznamovala tudi njegovo poznejše poklicno delo. Tako je poglobljeno muzikološko delo

dopolnjevalo tudi praktično udejstvovanje, saj se je uveljavil kot eden najvidnejših slovenskih zborovodij in dirigentov svoje generacije. Morda tudi zato med njegovimi monografskimi objavami izstopajo izjemno dragocene, skrbno zasnovane in natančne redakcije del slovenskih skladateljev, tako zbirke *Flosculus vernalis* (1621) in *Sacrae modulationis* (1600) Gabrijela Plavca ter predvsem izdaje del Janeza Krstnika Dolarja (*Balletti, Missa sopra la bergamasca, Missa Viennensis*), ki se mu je raziskovalno zlasti posvečal.

Vidno strokovno sled je zapustila tudi **Darja Frelih** (1953–2010), ki je bila dolgoletna bibliotekarka na Oddelku za muzikologijo, pozneje pa na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Pomemben del njenega muzikološkega dela predstavlja vzpostavitev slovenske baze glasbenih virov znotraj širšega projekta RISM Mednarodnega muzikološkega društva. Poleg tega je prispevala vrsto znanstvenih in strokovnih člankov (o Parmovi opereti Caričine amazonke, o frančiškanski glasbi 18. in 19. stoletja, o muzikalijah v piranskem minoritskem samostanu) ter prispevkov v enciklopedijah idr.

V isto generacijo sodi **Jurij Snoj** (1953), ki je bil prav tako zaposlen na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Snoj velja za najpomembnejšega raziskovalca srednjeveške glasbe, zlasti gregorijanskega koralala pri nas. Z njim se je začel ukvarjati že v okviru svoje doktorske disertacije, nato pa se je tej tematiki brez prekinitev posvečal tudi pozneje. Pri tem je njegovo delo doživelo tudi precejšen mednarodni odmev, zlasti raziskave in izdaje kranjskega antifonarja iz 15. stoletja (*Antiphonarium ecclesiae parochialis urbis Kranj*, Budimpešta 2007) ter dveh oglejskih pesniških oficijev (*Two Aquileian Poetic Offices*, Ottawa 2003). Poleg tega je izdal temeljno referenčno knjigo s področja gregorijanskega koralala (*Gregorijanski koral*, 1999). Svoje raziskave je razširil še na poznejša obdobja, kot se kaže zlasti v zgodovinskem pregledu slovenskih glasbenih zapisov (skupaj z Gregorjem Pompetom: *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, 2003) in v pogovorih s skladateljem Janezom Matičičem (*Portret skladatelja Janeza Matičiča*, 2012). Posebej cenjeno je tudi njegovo prevajalsko delo, iz latinščine je prevedel in z obsežnimi komentarji opremil Descartesov *Kompendij o glasbi* (2001) ter Boetijeve *Temelje glasbe* (2013). Bil je tudi prvi urednik revije *De musica disserenda* in avtor vrste izvrstnih znanstvenih prispevkov ter tehtnih strokovnih člankov v domačih in tujih enciklopedijah.

## Povzetek

**M**onografija je zasnovana kot prispevek k obeležitvi stoletnice Filozofske fakultete in Univerze v Ljubljani. Njen osrednji cilj je predstavitev zgodovinskega razvoja slovenske muzikologije kot znanstvene vede, ki se je v polnosti razvila prav znotraj Filozofske fakultete, kamor je bila v 60. letih 20. stoletja priključena po začetkih glasbenozgodovinskega študija na Akademiji za glasbo.

Vendarle se razprava pri obravnavi predmeta svojega opazovanja kronološko ne omejuje pri začetkih muzikologije kot samostojne univerzitetne vede, ampak sega daleč nazaj v iskanje njenih izvirov v sledovih glasbenoteoretskega mišljenja na slovenskih tleh. Prav te namreč lahko upravičeno označimo tudi za prve znanilce in začetke slovenskega muzikološkega mišljenja, pa četudi ne razvitega v smislu neke sodobne vede in čeprav seveda še drugače poimenovanega. Pri tem lahko v besedilu sledimo prepisom najslavitejših glasbenoteoretskih traktatov in se srečamo s številnimi pričevanji razvoja glasbenoteoretskega mišljenja znotraj zgodnjega poučevanja glasbe na Slovenskih tleh. Postopoma besedilo bralca pripelje do glasbenozgodovinskih zapisov, oživiljenih in okrepljenih zlasti v kontekstu oblikujoče se nacionalne zavesti, ki si je tudi v spomenikih glasbenega razvoja iskala dokazov prepričljive lastne kulturne istovetnosti. Z razvojem zgodovinske zavesti se oblikuje muzikologija kot sodobna veda, ki začenja področja svojega zanimanja vse bolj poglobljati in širiti — od specialnih raziskav arhivskih virov do splošnih zgodovinskih

preglednic, od estetsko-kritičnih zapisov do socioloških analiz, od različnih preizkusov glasbenoanalitičnih metod do psiholoških in akustičnih preučevanj, od redakcij starih rokopisov do odzvena sodobne zvočnosti, od znanstvenih razprav do esejističnih zapisov ... V tem seže besedilo vse do sodobnih dosežkov avtorjev, katerih opus je v večini že zaokrožen. Pri tem daje monografija poseben poudarek prvim slovenskim muzikološkim doktorandom, še posebej pa se osredotoča na trenutek ustanovitve samostojnega Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti ter na njegovega pobudnika in prvega predstojnika, prof. Dragotina Cvetka.

Razprava je nastala kot rezultat dolgoletnega raziskovanja in zato v precejšnji meri reproducira avtorjeva spoznanja, objavljena že prej v najrazličnejših znanstvenih publikacijah. Šele sedaj pa v tej obliki prvič ponuja zaokroženo sliko razvoja muzikologije na Slovenskem.

## Summary

**T**his monograph is conceived as a contribution to mark the centenary of the Faculty of Arts and of the University of Ljubljana. Its main goal is to present the historical development of Slovenian Musicology as a scholarly realm that fully developed within the Faculty of Arts, to which it, after having begun as a Music History programme at the Academy of Music, became affiliated in the 1960s.

However, in discussing the subject, this monograph does not limit itself to chronological observations of the advent of Musicology as an independent university discipline; rather, it reaches far back into the past, searching for the roots of Musicology in traces of reflections on music theory in Slovenian lands. For it is precisely these traces that we can justifiably designate as the harbingers and origins of Slovenian musicological thinking, even if Musicology was not developed in the sense that modern scholarship is, and even if such thinking went by a different name. We can follow the texts of the most illustrious music-theory tracts and we can encounter many testimonies of the development of music-theoretical thinking from the advent of teaching music in Slovenia. This monograph gradually guides the reader to records from music history that have been revived and galvanized, particularly in the context of an emerging national consciousness that sought to find proof of its own cultural identity also in monuments of musical development. With the development of historical consciousness, Musicology developed as a modern scholarly

discipline, one with increasingly deepening and broadening fields of interest – from special research of archival sources to general historical overviews, from aesthetic-critical records to sociological analyses, from various attempts at music-analytical methods to psychological and acoustic research, from the redaction of old manuscripts to the appeal and resonance of modern sounds, from scholarly treatises to essayistic writing... This monograph encompasses also the modern achievements of authors whose work has for the most part already been concluded. In this regard, the monograph especially emphasises the first Slovenian doctors of Musicology, and especially focuses on the moment that an independent Department of Musicology was established at the Faculty of Arts, as well as on its initiator and first department head, Professor Dragotin Cvetko.

This work arose as the result of many years of research and it therefore reproduces, to a large extent, the author's findings that have been previously published in a wide variety of scholarly fora. However, it is only now that, in this form and for the first time, it offers a complete picture of the development of Musicology in Slovenia.

## Seznam navedenih virov

- Adler, Guido, ur., 1961: *Handbuch der Musikgeschichte*. Tutzing: Hans Schneider.
- Ajlec, Rafael, 1970: Dragotin Cvetko: Zgodovina slovenske glasbe in nekatera vprašanja slovenskega glasbenega zgodovinoslovja. *Sodobnost* 18. 2. 184–197.
- Ambrožič, Matjaž, 2005: Profesorski zbor. V: *Sto let Zavoda sv. Stanislava* (ur. France M. Dolinar). Ljubljana : Družina. 439–440.
- Anonimno, 1897: Tretji letošnji koncert »Glasbene Matice«. *Dom in svet* (Ljubljana) 10. 9.
- Anonimno, 1898: Koncert »Glasbene Matice«. *Dom in svet* (Ljubljana) 11. 8.
- Antonicek, Theophil, 1988: Rietsch Heinrich. V: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*. Zv. 9. Dunaj: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 159.
- Auer, Max, 1923: *Anton Bruckner: sein Leben und Werk*. Zürich/Leipzig/Wien: Amalthea.
- Bajuk, Marko, 1926: Občni zbor Pevske zveze. *Pevce* 6. 9–10. 51–52.
- Barbo, Matjaž, 2010: »Moj življenjski načrt«: Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 46/2. 5–18.
- Barbo, Matjaž, 2012: Pomen Dragotina Cvetka za razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja. V: *Dragotin Cvetko in glasbeno zgodovinopisje v 20. stoletju = Dragotin Cvetko and music historiography of the twentieth century (De musica disserenda 8/1)* (ur. Nataša Cigoj Krstulović). Ljubljana: Založba ZRC. 2012. 53–65.

- Barbo, Matjaž, 2015: Glasbeno življenje v Ljubljani v času ustanovitve Academiae philharmonicorum. V: *Musica et artes : ob osemdesetletnici Primoža Kureta* (ur. Jonatan Vinkler in Jernej Weiss). Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Akademija za glasbo: Festival: Slovenska filharmonija. 33–44.
- Barbo, Matjaž, 2016: *Uvod v muzikologijo*, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Barbo, Matjaž, 2017: Josip Čerin in njegov študij muzikologije na Dunaju. *Muzikološki zbornik* 53/1. 103–119.
- Barbo, Matjaž, 2018a: Anton Dolinar kot doktorski študent Guida Adlerja. V: Jernej Weiss (ur.). *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama = New music in the »new« Europe between the two world wars (Studia musicologica Labacensia 2)*. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival. 135–157.
- Barbo, Matjaž, 2018b: *Slavko Osterc: klasik modernizma*. Veržej: Kulturno društvo »Slavko Osterc«.
- Bedina, Katarina, 2007: *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikom Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovičem (1949–1968)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Bergamo, Marija, 2010: V pasteh interpretacijskih optik: Beležka o napredku. *Muzikološki zbornik* 46/2. 19–24. Bogunović Hočevar, Katarina, 2007a: Refleksija ob pojmu romantika v glasbi. *Muzikološki zbornik* 43/2. 265–276.
- Bogunović Hočevar, Katarina, 2007: Romanticism in the musical language of Janko Ravnik = Romantyzm w języku muzycznym Janko Ravnik. V: *Muzyka fortepianowa XIV : [fourteenth symposium 'Piano Music']*. Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. 235–252.
- Bogunović Hočevar, Katarina, 2009: Romantika kot glasbenozgodovinsko obdobje – med zakoreninjenostjo in negotovostjo. *Muzikološki zbornik* 45/1. 17–27.
- Bogunović Hočevar, Katarina. 2011: *Dragotin Cvetko – oče muzikologije na Slovenskem: Dragotin Cvetko – The Father of Musicology in Slovenia*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo, Filozofska fakulteta.
- Brojan, Matevž, 1999: *Začetki radia na Slovenskem*. Ljubljana: Modrijan/Radio Slovenija.



- Budkovič, Cvetko. 1992: *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I: Od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Cigoj Krstulović, Nataša, 2004: Prvo desetletje založbe Glasbena matica. V: *Muzikološke razprave: In memoriam Danilo Pokorn* (ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel in Metoda Kokole). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 113–124.
- Cigoj Krstulović, Nataša, 2015: *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Cvetko, Dragotin, 1977: Današnje stanje slovenske muzikologije. *Muzikološki zbornik* 13. 5–13.
- Cvetko, Dragotin, 1936: Kulturni pomen sodobne in posebej slovenske univerze. *Sodobnost* 4/10. 470–475.
- Cvetko, Dragotin, 1969: Muzikologija. V: *Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani. 279–280.
- Cvetko, Dragotin, 1970: Ob nekaterih vprašanih slovenskega glasbenega zgodovinopisja. *Sodobnost* 18. 4. 385–392.
- Cvetko, Dragotin, 1977: Današnje stanje slovenske muzikologije. *Muzikološki zbornik* 13. 5–13.
- Cvetko, Dragotin, 1991: *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Cvetko, Dragotin, 1995: *V prostoru in času: Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Desmet, Marc, 2012: Jacobus Handl Gallus. V: *Zgodovina glasbe na Slovenskem I* (ur. Jurij Snoj). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 391–408.
- Dolničar, Janez Gregor, 2003: *Zgodovina ljubljanske stolne cerkve* (ur. Ana Lavrič). Ljubljana: Založba ZRC.
- Čakš, Tonja, 2009: O raziskovanju slovenske protestantske pesmi: zapuščina Josipa Čerina in njen pomen na nadaljnje raziskave. Diplomsko delo. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete.
- Čakš, Tonja, 2010: »Zahtevam konfiskacijo in uničenje že ekspediranih izvodov!« *De musica disserenda* 6/2. 35–53.
- Čerin, Josip, ur., 1897a: *Glasbena Matica. Zbori za štiri moške glasove. Uredil Josip Čerin koncertni vodja*. Ljubljana: Glasbena Matica.

- Čerin, Josip, 1897b: Schubertova kompetencija za Ljubljano. *Ljubljanski zvon* 17. 6. 380–381.
- Čerin, Josip, 1908a: Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in poraba v poreformacijskih časih. *Trubarjev zbornik* 10 (ur. Fran Ilešič). Ljubljana: Slovenska matica. 126–238.
- Čerin, Josip, 1908b: Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in poraba v poreformacijskih časih. Ponatis iz 'Zbornika' Slovenske Matice za leto 1908. Ljubljana: Samozaložba.
- Čerin, Josip, 1924: Poslano. *Slovenec* 52. 52 (2. 3.). 5.
- Čerin, Josip, 1927: Zgodovinski razvoj vojaških oz. turških godb. *Pevce* 7, 1/2, 3/4, 5/6, 7/8. 1–2, 11–12, 19–21, 26–28.
- Dolar, Anton, 1923: Današnji glasbeni Dunaj. *Cerkveni glasbenik* 46. 102–105.
- Dolar, Anton, 1924a: Anton Bruckner. *Cerkveni glasbenik* 47. 1–4, 27–31, 48–49.
- Dolar, Anton, 1924b: Nekaj zanimivosti dunajske koncertne sezone. Slovenska glasba. *Slovenec* 52. 152 (6. 7.). 6.
- Dolar, Anton, 1925: Donesek h glasbeni kritiki. *Cerkveni glasbenik* 48. 11–12. 125–129.
- Dolar, Anton, 1926a: Donesek h glasbeni estetiki. *Pevce* 6. 37–38, 49–51.
- Dolar, Anton, 1926b: Handbuch der Musikgeschichte. *Pevce* 6. 34–35.
- Dolar, Anton, 1926c: »Novi Akordi« (1901–1914). *Zbori* 2. 1–2. 2–3.
- Dolar, Anton, 1926č: Petletnica PZ. *Pevce* 6. 30–31.
- Dolar, Anton, 1926d: Tržič. *Cerkveni glasbenik* 49. 22–23.
- Dolar, Anton, 1927a: *Die mehrstimmige Behandlung der Kirchtöne bei Palestrina*, doktorska disertacija, Universität Wien.
- Dolar, Anton, 1927b: Dr. Josip Čerin – 60 letnik. *Pevce* 7. 3–4. 15.
- Dolar, Anton, 1927c: Ob stoletnici Beethovne smrti. *Pevce* 7. 3–4. 9–10.
- Dolar, Anton, 1930: Iz uvoda k razpravi: Cerkveni toni v večglasju. *Cerkveni glasbenik* 53. 1–3, 33–35, 65–68, 97–100, 129–133, 169–172.
- Dolar, Anton, 1932: Iz glasbenega razvoja. *Cerkveni glasbenik* 55. 14–17, 50–53, 113–115.
- Faganel, Tomaž, 2004: Glasbeni repertoar na Slovenskem v 18. stoletju in v prvi polovici 19. stoletja. V: *300 let, Years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26.*

- oktobra 2001 v Ljubljani (ur. Ivan Klemenčič). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 119–130.
- Goestl, Fran, 1897: »Schubertova kompetencija za Ljubljano.« *Ljubljanski zvon* 17. 4. 251–253.
- Grabnar, Klemen, 2012: Pričevanja o glasbi v šolskih ustanovah. V: *Zgodovina glasbe na Slovenskem I* (ur. Jurij Snoj). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU: 409–426.
- Grilc, Janko, 1960: Dr. Dragotin Cvetko. Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem – II. knjiga. *Naša sodobnost* 8. 7. 669–671.
- Hilscher(-Fritz), Elisabeth Th.: Dietz, Max. V: Oesterreichisches Musiklexikon online. Dostopno na: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Dietz\\_Max.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dietz_Max.xml) (citirano 7. 10. 2018).
- Gantar, Kajetan, 2004: Od Academiae operosorum do Academiae philharmonicorum. V: *300 let, Years Academia Philharmonicorum Labacensium: 1701–2001: Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 25. in 26. oktobra 2001 v Ljubljani* (ur. Ivan Klemenčič). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 57–72.
- Höfler, Janez, 1970: Nekaj vrstic o prvih desetletjih jezuitskega kolegija v Ljubljani. *Kronika* (Ljubljana) 18/1. 21.
- Höfler, Janez in Matej Klemenčič, 2006: *Uvod v slovensko umetnostno zgodovino z bibliografskim pregledom. Skripta*, 3. izd. Ljubljana: Oddelek za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete.
- Kidrič, Francè, 1925: Beranič, Davorin (1879–1923). V: *Slovenski biografski leksikon: 1. zv. Abraham–Erberg* (ur. Izidor Cankar et al.). Ljubljana: Zadružna gospodarska banka.
- Kokole, Metoda, 2011: Glasbenoteoretični in pedagoški priročniki iz »dolgega« 18. stoletja na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 47/1. 49–74.
- Kokole, Metoda in Maruša Zupančič, ur. 2012: *Ob stoletnici rojstva akademika Dragotina Cvetka (1911–1993): Nacionalna glasbena zgodovina. Preobrazbe v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Založba ZRC.
- Koter, Darja, 2013: Adamič, Emil (1877–1936). V: *Novi Slovenski biografski leksikon: 1. zv. A* (ur. Barbara Šterbenc Svetina et al.). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 50–59.

- Kovačič, Mojca, 2015: *Glasbena podoba ljudske pesmi v rokopisnih, tiskanih in zvočnih virih v prvih desetletjih 20. stoletja*. Zbirka Glasba na Slovenskem po 1918. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. Dostopno na: <http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si> (citirano 8. 12. 2018).
- Krisper, Anton, 1882: *Die Musiksysteme in ihrem Prinzip, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenz*. Gradec: samozaložba. Dostopno na: <https://archive.org/details/diemusiksystemeookrisgoog>.
- Križanič, Ivan, 1883–1887: *Zgodovina svete katoliške cerkve za slovensko ljudstvo*. Celovec: Družba sv. Mohora.
- Kuret, Primož, 1981: Gustav Mahler in Anton Krisper. *Muzikološki zbornik* 17/2. 77–83.
- Kuret, Primož, 1986: Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj. *Muzikološki zbornik* 22. 15–19.
- Kuret, Primož, 1988: *Umetnik in družba: Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik)*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Lajovic, Anton, 1924a: Čičerinovi programi. *Slovenec* 52. 57 (8. 3.). 4.
- Lajovic, Anton, 1924b: Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovencea. «*Slovenec* 52. 51 (1. 3.). 5; 52 (2. 3.). 5.
- Lajovic, Anton, 1924c: O nacionalnosti v umetnosti. *Narodni dnevnik* 1. 124 (27. 5.). 2.
- Lajovic, Anton, 1924č: O smereh glasbene kritike. *Slovenec* 52. 69 (23. 3.). 5.
- Lajovic, Anton, 1924d: O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del. *Slovenec* 52. 80 (6. 4.). 5.
- Lajovic, Anton, 1924e: Vzajemnost evropskih kultur. *Narodni dnevnik* 1. 123 (25. 5.). 3.
- Mantuani, Josip, 1908: Slovenska pesmaričica: Tri duhovske pesmi. *Cerkveni glasbenik* 31. 44–47, 50–53, 71–76, 84–88, 97–104.
- Mantuani, Josip, 1913: *Zgodovinski razvoj slovenske cerkvene pesmi*. Ljubljana: Cecilijino društvo.
- Mantuani, Josip in Anton Dolinar, 1938: *Zgodovina katoliške cerkvene glasbe*. Ljubljana: Cecilijino društvo.
- Nagode, Aleš, 2002: Historizem v slovenski cerkveni glasbi 19. stoletja. V: *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture : ob 80-letnici Oddelka za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete Univerze*

- v *Ljubljani* (Obdobja, 18) (ur. Aleksandra Derganc). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 699–706.
- Nagode, Aleš, 2006: Romantičnost slovenskega »romantičnega« samospeva. *Muzikološki zbornik* 42/2. 65–72.
- Nagode, Aleš, 2007: Začetki slovenskega cecilijanstva v luči korespondence med Antonom Foersterjem in Franzom Xaverjem Wittom. *Muzikološki zbornik* 43/2. 83–90.
- Nedvėd, Anton, 1893: *Kratek nauk o glasbi*. Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg.
- Nedvėd, Anton, 1894: *Početni nauk o petji za ljudske šole, po R. Weinwurmju sestavil Anton Nedvėd*. Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg.
- Osana, Jože, 1944: Čas in razvojna stalnica glasbe. *Dom in svet* 56. 2. 124–130.
- Pompe, Gregor, 2002: Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve. *Muzikološki zbornik* 38. 31–42.
- Pompe, Gregor, 2006: Poizkus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja. V: *Vilko Ukmar: 1905–1991* (ur. Darja Koter). Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko. 57–67.
- Pompe, Gregor, 2011: *Postmodernizem in semantika glasbe*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Premrl, Stanko, 1925a: Čerin, Josip (1867–1951). *Slovenski biografski leksikon: 1. zv. Abraham – Erberg* (ur. Izidor Cankar et al.). Ljubljana: Zadrudna gospodarska banka.
- Premrl, Stanko, 1925b: Dr. Josip Čerin. *Pevec* 5. 1/2, 3/4. 1–2, 9–10.
- Premrl, Stanko, 1928: Hybášek, Vojteh (1873–1947). V: *Slovenski biografski leksikon: 3. zv. Hintner – Kocen* (ur. Izidor Cankar et al.). Ljubljana: Zadrudna gospodarska banka. 360.
- Radics, Peter von, 1877: *Frau Musica in Krain. Kulturgeschichtliche Skizze von P. v. Radics. Festgabe zur Feier des 175. Gedenktages der Gründung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach*. Ljubljana.
- Rakuša, Fran, 1890: *Slovensko petje v preteklih dobah. (Drobtinice za zgodovino slovenskega petja.)*. Ljubljana.
- Sivec, Jože, 1981: Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 17/2. 145–181.

- Sivec, Jože, 1988a: Čerin, Josip. V: *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 2 (ur. Marjan Javornik). Ljubljana: Mladinska knjiga. 110.
- Sivec, Jože, 1988b: Dolinar, Anton. V: *Enciklopedija Slovenije*. Zv. 2. (ur. Marjan Javornik). Ljubljana: Mladinska knjiga. 299.
- Sivec, Jože, 1989: Oddelek za muzikologijo. V: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani: 1919–1989* (ur. Vasilij Melik et al.). Ljubljana: Filozofska fakulteta. 237–241.
- Sivec, Jože, 1994: Glasbeno zgodovino pisje na Slovenskem (1930–1980). Razvojne značilnosti, raziskovalna področja, najvidnejši dosežki. V: *Obdobja 14: Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi: ob 10-letnici smrti Marje Boršnikove: mednarodni simpozij v Ljubljani od 24. do 26. junija 1992* (ur. Marko Sajovic in Tomaž Juvan). Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 115–129.
- Smolej, Tone, 2015: »Kaj večega poskusiti in postati«. *Slovenski pisatelji dunajski študentje (1850–1926)*. Ljubljana: Založba ZRC/Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Snoj, Jurij, 1992: Ljubljanski prepis traktatov Gvidona Aretinskega. *Muzikološki zbornik* 28. 63–71.
- Snoj, Jurij, 1997: *Srednjeveški glasbeni kodeksi: izbor reprezentativnih primerov slovenskih hranišč*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Muzikološki inštitut.
- Snoj, Jurij, 2017: Belar, Leopold (1828–1899). V: *Novi Slovenski biografski leksikon: 2. zv. B–Bla* (ur. Barbara Šterbenc Svetina et al.). Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU. 237–238.
- Snoj, Venceslav, [1938]: Prof. V. Hybašek. V: *Letno poročilo 1937/38*. Ljubljana: Zavod sv. Stanislava. 10–11.
- Stefanija, Leon, 2010: Defining Slovenian music : nationality, culture, or politics? V: *Musik und Identität : Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas, (Musicologica Austriaca, Jahrg. 2009, 28)* (ur. Barbara Szabó-Knotik in Cornelia Boisits). Dunaj: Praesens, Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft. 45–74.
- Stele, France, 1929: Stanko Vurnik: Uvod v glasbo; I. Sistematični del. *Dom in svet* 42. 5. 157.

- Stelè, Francè, 1933: Mantuani, Josip (1860–1933). V: *Slovenski biografski leksikon: 5. zv. Maas–Mrkun* (ur. Fran Ksaver Lukman et al.). Ljubljana: Zadruga gospodarska banka.
- Strajnar, Julijan, 1984: Slovenska etnomuzikologija v letih 1848–1941. Etnološka tribina: *Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva* 13–14/6–7. 71–80.
- Škrjanc, Radovan, 2000: Vprašanje slogovne opredelitve skladb : poskus nje-gove obravnave na primeru cerkvenih del Jakoba F. Zupana. *Muzikološki zbornik* 36. 65–72.
- Škrjanc, Radovan, 2011: Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških Fundamenta. *Muzikološki zbornik* 47/1. 75–92.
- Škrjanc, Radovan, 2012: Predgovor. V: *Osnove klavirske in orgelske igre: Noten-Buch / darinnen / die Fundamenta / zu dem / CLAVIER / oder / Orgel / enthalten*. Slovenska glasbena dediščina 2 (ur. R. Škrjanc). Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. Dostopno na: <http://ezb.ijs.si/fedora/get/ezmono:okoi/VIEW/> (citirano 8. 12. 2018).
- Škulj, Edo, 1995: *Letopis slovenskega glasbenega življenja v Argentini: ob 50. obletnici velikega izhoda*. Celje: Mohorjeva družba; Celovec: Krščanska kulturna zveza; [s. l.]: Izseljensko društvo Slovenija v svetu. 42–43.
- Škulj, Edo, 1997: Tomčeva pisma. V: *Tomčev zbornik* (ur. Edo Škulj). Ljubljana: Družina. 111–198.
- Škulj, Edo, 1999: Matija Tomc (1899–1986). *Cerkveni glasbenik* 92. 10–12. 73–80.
- Škulj, Edo, 2003: Anton Dolinar (1894–1953): Ob petdesetletnici smrti. *Cerkveni glasbenik* 96. 7–8. 10.
- Škulj, Edo, 2008: Glasba ob posvetitvi stolnice. V: *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707* (ur. Metod Benedik). Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja, Inštitut za zgodovino Cerkve pri Teološki fakulteti; Celje: Društvo Mohorjeva družba. 148–165.
- Valenčič, Rafko, 2008: Pastoralna vprašanja časa in prostora. V: *Stolnica sv. Nikolaja v Ljubljani: 1707* (ur. Metod Benedik). Ljubljana: Stolna župnija sv. Nikolaja, Inštitut za zgodovino Cerkve pri Teološki fakulteti; Celje: Društvo Mohorjeva družba. 104–115.
- Vurnik, Stanko, 1926: Slovensko glasbeno življenje v letu 1925. *Dom in svet* 39. 1. 61–64.

- Vurnik, Stanko, 1927: Polemika k poglavju o pojmovno-spekulativnem in historičnem spoznavanju umetnosti. *Dom in svet* 40. 8. 278–281.
- Vurnik, Stanko, 1929: Slovensko glasbeno življenje 1. 1928. *Dom in svet* 42. 1/2. 62–64.
- \* [?], 1925: Dolinar, Anton. *Slovenski biografski leksikon: 1. zv.: Abraham–Erberg* (ur. Izidor Cankar et al.). Ljubljana: Zadrúžna gospodarska banka. 141.



## Imensko kazalo

### A

Adamič, Emil 36, 79, 111  
Adler, Guido 35–36, 37, 42–44,  
46–47, 53, 56–57, 59–62, 64, 67,  
77, 82, 101–102  
Adlešič, Miroslav 82, 96  
Ajlec, Rafael 106–107  
Albrechtsberger, Johann Georg 15  
Andreis, Josip 88–89  
Aristotel 81  
Arnold, Jurij Karlovič 64  
Attems, Karel Mihael 12

### B

Bach, Johann Sebastian 40  
Bajuk, Marko 68, 72  
Barbo, Marko 11  
Barbo, Matjaž 6, 12, 37, 53, 78, 81,  
99  
Bedina, Katarina 95, 98, 110  
Bedjanič, Peter 110  
Beethoven, Ludwig van 40, 43, 60,  
65  
Belar, Leopold 38–39  
Beranič, Davorin 71, 102  
Bergamo, Marija 106, 110  
Bernoff, Jack 96  
Betetto, Julij 75, 93  
Bezecny, Emil 35  
Bezić, Jerko 98  
Bleiweis, Janez 26

Bock, Emil 25  
Boetij, Anicij Manlij Severin 7, 114  
Bogunović Hočevar, Katarina 99  
Böhm, Josef 34, 40  
Bravničar, Matija 110  
Bruckner, Anton 34, 40, 57  
Bučar, Franjo 75  
Budkovič, Cvetko 17, 113

### C

Cankar, Izidor 77, 81, 102–104, 106  
Carli, Pietro 11  
Cigoj Krstulović, Nataša 29, 31,  
40–41, 54, 68, 75–76, 99  
Cvetko, Ciril 110  
Cvetko, Dragotin 5, 76, 81–83,  
86, 88–98, 99–102, 104–108,  
109–111, 116

### Č

Čakš, Tonja 38, 44–49  
Čerin, Josip 27, 37–51, 58

### D

Dahlhaus, Carl 110  
Demelius, Gustav 39  
Descartes, René 114  
Desmet, Marc 19  
Dev, Oskar 75  
Dietz, Max 43  
Djurić-Klajn, Stana 78, 98

Dolar, Janez Krstnik 100–111, 114  
Dolinar, Anton 53–69, 102  
Dolničar, Janez Anton 12–13  
Dolničar, Janez Gregor 12  
Dolničar, Marija Ana (roj.  
Schönleben) 12  
Door, Anton 40  
Dusík, František Josef Benedikt  
110–111

## E

Eggebrecht, Hans Heinrich 110  
Elze, Theodor 27, 49  
Exner, Adolf 39

## F

Faber, Heinrich 10  
Faganel, Tomaž 14–15, 113  
Fischer, Wilhelm 57  
Foerster, Anton 29–31, 34, 38, 48,  
75  
Forkel, Johann Nikolaus 101  
Frelih, Darja 114  
Frezza dalle Grotte, Giuseppe 15  
Fuchs, Robert 40  
Fux, Johann Joseph 15

## G

Gantar, Kajetan 13  
Gerbič (Gerbić, Gerbic, Gerbec),  
Fran 75  
Gerstner, Hans 39  
Globokar, Vinko 111  
Gnjezda, Janez 31

Gogala, Stanko 88–89, 92, 95  
Göstl (Goestl), Fran 41  
Gotovac, Jakov 97  
Grabnar, Klemen 9  
Gregor Veliki (papež) 60  
Grilc, Janko 104  
Grošelj, Milan 86  
Gvido iz Arezza 9–10

## H

Handl, Jacobus Gallus 18–19,  
35–36, 79, 100, 102, 111, 113  
Hanslick, Eduard 42  
Hausleithner, Carl 40  
Hauswald, Günter 112  
Haydn, Joseph 57  
Helm, Everett 96  
Höfler, Janez 12, 14, 113  
Honolka, Kurt 112  
Hren, Tomaž 12  
Hribar, Angelik 31  
Hrovatin, Radoslav 72, 76  
Hubad, Matej 31, 37, 39–40, 42,  
45–48  
Hybášek, Vojtech (Vojtěch) 54

## I

Ilešič, Fran 46–48  
Izidor Seviljski (Izidor iz Seville)  
8–9

## J

Jagić, Vatroslav 43–44, 47  
Jeglič, Anton Bonaventura 55, 58

Jenko, Davorin 36, 100

Jež, Jakob 111

Jireček, Konstantin 43

## K

Keesbacher, Friedrich 23–25, 102

Kidrič, Franc 72

Kimovec, Franc 50, 68, 92

Klemenčič, Ivan 110, 112–113

Klemenčič, Jože 55

Klemenčič, Matej 12

Kocijančič, Josip 71

Kogoj, Marij 50, 72, 111–112

Kokole, Metoda 10, 14–15, 99

Konjović, Petar 95, 98, 111

Kos, Koraljka 98

Kovačič, Mojca 71

Kovič, Kajetan 110

Kozina, Marjan 110

Krek, Gojmir 79, 100

Krek, Uroš 111

Krisper, Anton 33–34, 61

Križman, Fran Ksaver 36

Kučukalić, Zija 98

Kukuljević Sakcinski, Ivan 19

Kumer, Zmaga 96

Kuntner, Tone 110

Kuret, Primož 27, 33, 50, 98, 112

## L

Labor, Josef 40

Lach, Robert 57, 67

Lagkhner, Daniel 109

Lajovic, Anton 46, 50, 79, 100

Lampe, Evgen 49

Lebič, Lojze 111

Lipovšek, Marijan 93, 95

Lokar, Janko 47–48

Loparnik, Borut 111

Ludvik, Dušan 91–92

Luther, Martin 44–45

## M

Maassen, Friedrich 39

Mahler, Gustav 33, 56

Majar, Matija (psevd. Ziljski) 71

Majhen, Zvezdana 110

Mantuani, Josip 17, 34–36, 48–49,  
53, 61, 64, 75–76, 102

Marolt, France 72–73, 82, 102

Marpurg, Friedrich Wilhelm 15

Martinov, Ivan 96

Mašek, Amalija 19

Mašek, Gašpar 17, 19

Mašek, Kamilo 17–20, 23, 102

Matičič, Janez 114

Maurer, Neža 110

Mav, Alojzij (Lojze) 55

Medved, Jakob 92

Merkù, Pavle 96

Mihelčič, Slavko 76

Mihevec, Jurij 36, 79

Mikuž, Metod 83

Mikuž, Stane 89

Mortimer, Peter 64

Mosusova, Nadežda 98

Mozart, Leopold 15

Mozart, Wolfgang Amadeus 40

Münster, Joseph Joachim Benedict 14  
Murko, Matija 71

## N

Nabukov, Nikolaj Dmitrijevič 96  
Nagode, Aleš 30–31  
Napoleon I. (cesar) 17  
Naval (gl. Pogačnik, Franc) 39  
Nedvěd, Anton 21  
Novy, Lili 110

## O

Ocvirk, Anton 86  
Orel, Alfred 64  
Osana, Jože 81–82  
Osterc, Slavko 77–78, 100, 111

## P

Pahlen, Kurt 112  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 36,  
60, 66–67  
Parma, Viktor 114  
Pavček, Tone 110  
Pavčič, Josip 75  
Petrić, Ivo 96  
Pisk, Paul Amadeus 35  
Plavec, Gabrijel 100, 111, 114  
Pogačnik, Franc (psevd. Naval) 39  
Pokorn, Danilo 111–112  
Pollini, Francesco (Franc) 111  
Pompe, Gregor 114  
Portmann, Johann Gottlieb 15  
Posch, Isaac (Izak Poš) 111  
Potočnik, Blaž 20

Praprotnik, Andrej 19  
Premrl, Stanko 31, 38–40, 42, 50  
Prijetelj, Ivan 81, 102  
Prosnitz, Adolf 40  
Puš, Ludvik 55

## Q

Quantz, Johann Joachim 15

## R

Radics, Peter 25–26, 102  
Rakovec, Karel 81  
Rakuša, Fran 31, 102  
Ramovš, Primož 97, 111  
Razinger, Anton 29, 39  
Reininger, Robert 57  
Riedel, Friedrich W. 96–97  
Riemann, Hugo 33, 61  
Rietsch, Heinrich 43  
Rihar, Gregor 20, 31, 108, 113  
Rijavec, Andrej 96, 110  
Roretz, Karl 57  
Rostand, Claude 96  
Rousseau, Jean-Jacques 15

## S

Salieri, Antonio 41  
Samec, Smiljan 110  
Santonino, Paolo 11  
Sattner, Hugolin (roj. Franc) 31  
Savin, Risto (roj. Friderik Širca) 100  
Schalk, Joseph 40  
Schauff (Schaufertl), Jakob 41  
Schlegel, Franz Anton 15

Schlick, Friedrich Albert Moritz 57  
Schober, Arnold 57  
Schönberg, Arnold 35, 56  
Schönleben, Janez Ludvik 12  
Schubert, Franz 17, 36, 40–41  
Siegel, Heinrich 39  
Sivec, Jože 6, 38, 42, 54, 81, 90,  
95–96, 102, 109  
Slatkonja, Jurij 36  
Slonimsky, Nicolas 96  
Smolej, Tone 34  
Snoj, Jurij 9–10, 39, 114  
Sokoll, Franc 17  
Stelè, France 36, 77, 92, 104  
Steska, Viktor 32, 102  
Stevens, Halsey 97  
Stibilj, Milan 96  
Strajnar, Julijan 71, 73  
Strauss, Richard 56  
Striccius, Wolfgang 109, 111  
Stuckenschmidt, Hans Heinz 96  
Svetek, Anton 75

## Š

Škerjanc, Lucijan Marija 78–79, 97,  
102, 110  
Škerlj, Stanko 89–90  
Škrjanc, Radovan 14  
Škulj, Edo 12, 54–55, 58–59, 113  
Šnuderl, Makso 88  
Špendal, Manica 113  
Štampar, Emil 91, 95  
Štrekelj, Karel 71  
Šturm, Franc 111

## T

Telban, Oliver 97  
Terpin, Filip 12  
Thibaut, Anton Friedrich Justus 18  
Tomaž Akvinski 81  
Tomc, Matija 55, 58  
Trstenjak, Anton 31, 102  
Trtnik (Tertnik), Jožef 39, 75  
Trubar, Primož 48–49

## U

Ukmar, Vilko 57, 76–77, 82, 92–95,  
102

## V

Valenčič, Rafko 13  
Valvasor, Janez Vajkard 12  
Veber, France 77  
Vidmar, Josip 103  
Vockner, Josef 40  
Vogl Garrett, Edith 97  
Vogt, Theodor 43  
Vondrák, Václav 43  
Vouk, Erika 110  
Vraz, Stanko 71  
Vurnik, Stanko 57, 77, 81, 102–105

## W

Wagner, Peter 64  
Wagner, Richard 60  
Wallaschek, Richard 43  
Walter, Bruno 56  
Walther, Johann Gottfried 15  
Webern, Anton 56

Weigl, Karl 56  
Weinmann, Alexander 64  
Weinwurm, Rudolf 21  
Weiss, Jernej 53  
Wellesz, Egon 57  
Witt, Franz Xaver 30  
Wörner, Karl Heinz 112

## **Z**

Zemlinsky, Alexander 56  
Zepič, Ludvik 100  
Ziljski (gl. Majar, Matija)  
Zupan, Jakob Frančišek 111  
Zupančič, Maruša 99  
Zwitter, Fran 88–89

## **Ž**

Županović, Lovro 98



