

Katarina BEDINA

ZGODOVINSKA IZHODIŠČA IDENTITETE SLOVENSKEGA GLASBENEGA DELA

Danes razumemo pojem nacionalnega v umetni glasbi z ideološko manj obremenjega stališča kot v preteklih štirih stoletjih. Začetke tega pojma štejemo od začetkov umetne glasbe same oziroma od takrat, ko so se razvile oblike in vrsti glasbenega dela v današnjem pomenu besede. To se je zgodilo v sedemnajstem stoletju, 19. stoletje pa je le nadgradilo pojem nacionalnega v najvišjo etnično vrednoto, v glasbi z dotlej neznanim pojmom nacionalnih šol. Prve med njimi, poljska, ruska in češka so sprožile drugačen odnos do nacionalnega in nekoliko drugačno pojmovanje, kaj zmore glasbena umetnost in kaj glasba v resnici sploh je. Estetika se je najprej znašla v zadregi, saj bi morala najti nov način vrednotenja. V zgodovini glasbe se je takrat zasadilo - sprva še negotovo - spoznanje, da univerzum v glasbi še ni niti zakoličen niti domena tradicionalnih glasbenih kultur: italijanske, francoske, angleške in nemške. Ustvarjalnost nacionalnih šol je izbruhnila v prvi polovici 19. stoletja s tolikšno erupcijsko močjo, da je bilo treba upoštevati njihov delež. Zgodovinopisje, kakor so ga pisali v deželah tradicionalnih glasbenih kultur, je našlo nekakšno zasilno kompromisno rešitev. (Mimogrede: ta je dobesedno blokirala poznejše, na drugi način zasnovamo splošno glasbeno zgodovinopisje, v 20. stoletju pa sploh onemogočila izvorna dela te vrste.) Razlaga nacionalnega je ostala pri starem, prevzetem načinu pojmovanja; novi so samo variantni odtenki, ki izdajajo nacionalno poreklo pisca. Vrhnje dosežke nacionalnih šol, tiste, ki so že ob začetku prebili lokalni umetniški pomen (denimo: Chopin, Čajkovski, ruska Peterica, Grieg, Sibelius, Dvořák, Janáček, Bartók itn.) so obravnavani posebej ter zunaj razvojnega in slogovnega koncepta.¹ Nastal je občutek, da bi utegnile korenitejšje spremembe splošnega glasbenega zgodovinopisja nevarno zamajati podedovano predstavo o tem, kateri (izbrani) narodi (države) imajo prestižno zgodovinsko pravico v glasbi. Na znotraj ogrožena samozavest povsem jasno reflektira moč vseobsežnega vplivanja z glasbo, zato je šlo še za prestižno razmerje med štirimi velikimi glasbenimi kulturami in za ciklično zgodovinsko vprašanje, katera med njimi se bo povzpela na krmilo.

Boj za prvenstvo v glasbi je bil vedno navzoč in v premem sorazmerju z glas-



¹ Med take sodi tudi edino obsežnejše glasbeno-zgodovinsko delo, ki je izšlo v slovenščini šele pred šestimi (!) leti. Nemška predloga je prvič izšla davnega 1. 1912, nakar je doživela vrsto ponatisov in priredb še po smrti avtorja. Predloga v podnaslovu pove, da je namenjena študirajočim glasbenikom kot gradivo in študijski priročnik (Karl H. Wörner, *Geschichte der Musik. Ein Studien und Nachschlagebuch*. Göttingen 1980; slovenski prevod: K. H. Wörner, *Zgodovina glasbe*. Prev. Vera Gregorač in prof. dr. Primož Kuret. Ljubljana 1992). Podnaslov v naši izdaji manjka; prevod samo v naslovu obeta vpogled v (svetovno) zgodovino glasbe. Za razliko od vseh nemških izdaj, je izšla slovenska v razkošni trdi vezavi, biografskemu delu pa so dodane fotografije i. im. znamenitih skladateljev, toda brez Jacobusa Gallusa.

beno razvitostjo okolja (naroda, regije, etnične skupnosti). Od Claudia Monteverdija, očeta operne umetnosti, je postajal vse bolj silovit in politično indoktriniran. Začetke tega boja vidimo ob mojstrih vokalne polifonije franco-flamske regije (oprijelo se jih je ime "nizozemska šola"), ki so drug ob drugem odkrili tehniko univerzalne lepote (šolanega) zborovskega petja. Z njihovim strmim vzponom se ni moglo meriti nobeno drugo glasbeno prizadevanje do konca renesanse. Imeli so pomen evropske kompozicijske šole v najzahtevnejših oblikah vokalnega (a cepella) stavka. Ob njih sta se brusila pot v individualen način izražanja in estetika tonskega mišljenja, ki so jo soustvarjali najmočnejši glasbeni humanisti tedanje Evrope. V osemdesetih letih 16. stoletja se je zlil v tokove te čarovne individualne skladateljske zavesti slovenski (etnični) gen, izročilo Jacobusa Gallusa.

Razcvetu instrumentalne umetne glasbe je botroval od renesanse najprej italijanski, francoski, angleški in nazadnje nemški tvorni genij. Nobena od instrumentalnih zvrsti kajpak tudi ni bila delo ene same generacije, enega naroda ali etničnega območja. Nove glasbene ideje pa so ponavadi močno zaznamovale nekatera mesta (Rim, Benetke, Firenze, London, Paris, Hamburg, Mannheim, Weimar, Dunaj, Prago in mnoga druga), da so zaživela za krajše ali daljše obdobje v znamenju pravih glasbenih središč. Internacionalno prežemanje glasbenih kultur je doseglo v začetku 18. stoletja enega svojih vrhov. Nenapisani zakon skladateljskega dela je terjal kolikor mogoče izvorno sodobnost. Dela torej, ki so nastajala iz takratnega duhovnega in človeškega (ne nacionalnega!) odnosa do sveta in kozmosa. Način oblikovanja (kompozicijska tehnika) je imel od srednjega veka pomen obrti; naučiti se jo je bilo treba po vajeniški metodi, toda ob najmodernejših zgledih, ki so jim ton in barvo praviloma dajali narodi z dolgo glasbeno tradicijo. Ta splošno veljavna praksa se je nadaljevala še globoko v 19. stoletje. Krhati se je začela na prelomu v 20. stoletje iz najrazličnejših vzrokov. Deloma zaradi spremenjenih idejnih nazorov ter zaostrenih nacionalnih (etničnih) intencij, deloma zaradi esencialnih sprememb glasbenega mišljenja. Tracionalni tonski sistem, za katerega je veljalo, da je bil univerzalno zgrajen po meri človeške duševnosti, se je bil narušil. Mrzlično iskanje novih poti v glasbi je spremenilo in diferenciralo pojem - ne samo kompozicijske obrti, marveč pojem nacionalne (etnične) zavesti. Bolj kot prej je zaplavala glasbena tvornost v mentaliteto svobodnega, vendar nacionalno poudarjenega odločanja. Pomen nacionalnega - posebnega - je postopno zajemal sleherno ped evropskega sveta že v prvih desetletjih 19. stoletja, slovensko ob marčni revoluciji. Univerzalno pojmovanje sodobnega okusa se je dokončno sklenilo z Beethovnom. Poslej so krojile tradicionalne glasbene kulture pojme nacionalnega in sodobnega vsaka na svoj način ter v znamenju prejšnjih prestižnih bojev.

V tem pogledu je že 18. stoletje uravnotežilo razmerje moči. Vrh so si izborili kajpak narodi z dolgo glasbeno tradicijo. V problem kompromisnega zgodovinsopisja je prvič, a posredno dregnil Carl Dahlhaus, ko je proti koncu življenja ponovno poskusil premisliti razvojno logiko glasbene estetike.² Prišel je do spoznanja, da so bili do leta 1800 izoblikovani vsi miselni vzorci, ki so kovali glasbo 19. stoletja, tudi odnos do nacionalnega, alias *posebnega*. Misel je oprl na



² C. Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.

družbene in socialne spremembe v začetni fazi razpadajočega fevdalnega sistema ter na zgodovinsko-razvojno obdobje, ko je bila pahljača ideološkega manipuliranja z glasbo že izpopolnjena do pretanjenih prvin; poslej se v resnici ni več spreminjala, temveč samo prilagajala znane in preizkušene metode. - Na prvi pogled se zdijo vsa gornja, kontradikcij polna vprašanja daleč odmaknjena od zgodovinskih problemov glasbenega vsakdanjika na slovenskih tleh in nerelevantna za domače miselne napore vsaj do marčne revolucije. Tak pogled spodbija v prvi vrsti narava glasbene (umetniške) identifikacije, ki se more nacionalno potrditi šele skozi dolg evolucijski proces živih (včasih tudi samo preživelih) etničnih zarodkov. Temu načelu ni ušla doslej še nobena glasbena kultura, na srečo tudi slovenska ne - čeprav je imela samosvojo vijugavo pot pod tujerodno oblastjo.

Umevanje nacionalnega (etničnega) v umetni glasbi nikakor ni preprosto, razen če so v umetninah nedvoumno razpoznavni citati ljudske glasbe - oziroma če so skladatelja ustvarjalno motivirale prvine ljudskega, da jih je preoblikoval, in še komaj razpoznavne vtisnil v zanj značilni glasbeni izraz. Obstaja še tretja oblika v zgledih, ko skladatelji zavestno iščejo arhaično patino, ne da bi se navezovali na regionalno določen ljudski ton. In statu nascendi je očitno še četrti, povsem nov način, ki poskuša prenesti pojem nacionalnega v glasbi v nadnacionalno - kozmično razsežnost. Znana sta mi samo dva zgleda (Ligeti in Lebič).³ Znatno več težav povzroča opredelitev nacionalnega v absolutni glasbi, ki ne zrcali nobenega zunanega znamenja. Primerjalno sicer zaznamo pri nekaterih skladateljih, da zveni njihova glasba bolj nacionalno (etnično) določena kot glasba drugega sonarodnjaka; bistveno težje (ali pa sploh izključeno) pa je ubesediti zaznavo tovrstnih *posebnosti*.

Samonikle nacionalne prvine v umetni glasbi razumemo kot iskanje in odkrivanje daljnjih muzikalnih prasubstanc, ki imajo podobno lastnost genetskega spomina kakor prvine nacionalnih jezikov. V zametkih imajo srž povsem določenega muzikalnega značaja ter impetus pristnega, ki se v zgodovinskem razvoju etničnih skupnosti ni več ponavljal. Prasubstance so si lahko le sorodne po zakonu še globlje zakopanih korenin romanskega, germanskega in slovanskega sveta, vendar ostajajo vseskozi značajske diferencirane. Trivialni zgledi tega spleta nasprotij in sorodnosti so znani, četudi se izmikajo besednim definicijam. Denimo: neizpodbitno italijansko poreklo bel canta (opojne melodičnosti), francoski plesno ubrani zvočni kolorit, široko in resnobno razpredena melodika, podprta z nasičeno akordiko v nemški glasbi, ruski svojski čustveni naboj, melanholična širjava skandinavske provincije, temperament madžarskega izvora, lirična introvertnost slovenske glasbe, mediteranska sočnost španske glasbe itn. Nianse glasbenih govoric povedo, da prakalí niso bile iznajdene "v enem kosu" in enkrat za vselej, temveč

³ G. Ligeti, madžarskega rodu, ena najmarkantnejših osebnosti povojne glasbene avantgarde, je napisal nad drugi stavek Tria za violino, rog in klavir iz 1. 1882 razlago, da je ta stavek zelo hiter, inspiriran z različnimi glasbami ljudstev, ki niso nikoli obstajala, kot bi se nahajale Madžarka, Romujija in ves Balkan kjer koli med Afriko in Karibskimi otoki. Partitura ja izšla v Mainz 1884. Cit. Po: U. Dibelius, Ligetis Horntrio, v Melos 46 (1984), str. 50. L. Lebič je ravnokar zasnoval kantato, ki bo krščena junija letos; iz radijskega pogovora z njim povzemam, da je delo zasnoval z vizijo necitiranih ljudsko občutenih domislekov, bodi belokranjskih ali katerih drugih.

kot skupek (življenja sposobnih) prvin. Nastajale so neodvisno druga od druge, toda na pripravljenih tleh, pomeni od takrat, ko je civilizacijski razvoj pripeljal do zavestne potrebe po muziciranju. Na Slovenskem štejejo te začetke (ne začetkov ljudske glasbe, ti so bili zgodnejši) od zgodnjega obrednega vzklikanja *kirielejson* (na Češkem se je uveljavila oblika "krlešom", Poljaki so imeli "ukrivolso", Nemci "kirieleis"). Spomniti velja na trdoživost teh besedno-govornih prakalif. Zdi se, da je to njihova poglobitna prednost: v prihodnost se prenašajo psihogenetsko kot pečati narojene muzikalnosti, zgodovinska preteklost pa izpričuje njihov vpliv na izoblikovanje različnih narodnih značajev in nacionalnih usod. Ideologija jih je najprej vpregla v svojo službo, tudi na slovenskih tleh. Nacionalno, to je etnično koncipirane, prvič z rojstvom slovenske književnosti. Prva knjiga v slovenščini je hkrati prvi slovenski notni tisk: vsebuje sedem napevov za petje v slovenskem jeziku. Drugič v času ostro izpeljane rekatolizacije, nato - in nič manj nevarno - tik za prvo svetovno vojno. Antona Lajovca, sicer mojstra slovenskega samospeva in zborovske pesmi, je speljalo napačno *verbalno* umevanje etničnih muzikalnih prastanc na krivo pot, češ da bi morali Slovenci izbrisati (!) iz spomina strup "večnih lepot" nemške umetnosti, ker naj bi škodoval slovenski izvorni invenciji "kot najhujša rana narodnemu telesu".⁴ Krivično in zgrešeno bi bilo podcenjevati visok Lajovčev intelektualni potencial. Zgled je namerno izbran z domačih glasbenih logov, izpričuje pa najslabšo možno kombinacijo, kadar trčita druga ob drugo ideja ponosne nacionalne samozavesti z nacionalistično nestrpnostjo.

Etnična prabit bi gotovo ne imela pomena, če bi ne vsebovala imaginarnega v prihodnost zazrtega (pogosto tudi neuresničenega) - cilja. Simbolna oznaka zanj se je v glasbi vezala skozi vsa obdobja na pojem svobode, emancipacijo od tujega čustvovanja in načinov mišljenja v korist izvorni. Izvirnost v glasbi pa ni bila nikoli lahko dosegljiva. Predvsem zato, ker so njena vsebinska in estetska sporočila imaginarna (nevidna), zunaj stvarnega območja. Smisel zvočne govorice razbira človeško notranje uho po poti neposrednega prenosa v duševnost vsakega posameznika. Besedna ponazoritev ji seže kvečjemu do skrajnje zunanje krožnice slušnega doživetja. Narava je hotela, da vsakdo ne zaznava vsebinske polnosti (ali šibkosti) glasbenih sporočil niti ne na enak način. Domala vsem ljudem pa je dano estetsko sprejemanje zvočne govorice. Vsebinski razsežnosti (tudi ozkosti) se množica najbolj približuje v uglasbenem vokalu. Glasbeno identificiranje katerega koli naroda (etnične skupnosti) se je vedno začelo z vokalno oz. vokalno-instrumentalno glasbo. Tudi na Slovenskem, vendar že v 16. stoletju.

Danes imamo v slovenski muzikologiji ob nekaterih novih študijah precej bolj razčiščeno predstavo o razvojni poti, kdaj in zaradi katerih sprememb so kulturne okoliščine (doma in na tujem) dopuščale slovenskim talentom svobodnejši dvig peruti. Prečiščeno predstavo bomo imeli morda kdaj v prihodnje, ko in če bodo zbrale vse humanistične vede dovolj poguma, da bi se otnesle ljubosumnega varovanja svojih vrtičkov - identifikacijskih meril, ki jih malo ne vsaka po svoje določa.

Samobitnost slovenske glasbe umevamo v bolj razsežnih dimenzijah, kot bi se zdelo na prvi pogled. Omenili smo Jacobusa Gallusa, mojstra vokalnega stavka v

⁴ A. Lajovic, O večnih krasotah in strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del, v: Slovenec, 6. IV. 1924.

latinščini. Neizpodbitnost, recimo ji slovenske glasbene narojenosti, pa velja preveriti še z dveh zornih kotov: kakšne muzikalne prasubstance je nosila Gallusova podzavest,⁵ in kakšno stališče zavzeti do vprašanj, ali je mogoča etnična identifikacija zunaj geografskih etničnih meja (za Gallusovo nacionalno poreklo nismo vedeli vse do konca 19. stoletja!) ter v jeziku, ki ni materin?

Gallusovo muzikalno prasubstanco vidimo ob istem izvoru, kakor ga tuji raziskovalci pripisujejo drugim (več-nacionalnim) mojstrom vokalne polifonije: ob petju Aleluje. Ta zahvalni vzklik je, z besedami R. Rollanda, zmagovito "kriknilo" krščanstvo v 4. stoletju po dveh in pol stoletjih preganjanja.⁶ Krščanstvo ga je prevzelo iz starega židovskega bogoslužja in ga odelo v privlačne ljudske speve, ki so se razlikovali med seboj le po regijskih *posebnostih*. Pelo jih je vse ljudstvo, a ne samo ob nabožnostih; tudi ob delu, v priprošnjah za zdravje, dobro letino in drugih posvetnih opravilih. Iz teh spevov, polnih ljudskega duha in melizmatičnih *posebnosti*, se je razvil v 8. stoletju gregorianski koral, univerzalno dognana cerkveno-glasbena oblika celotnega rimsko-katoliškega sveta. Skoraj petstoletni razvojni proces jo je kodiral v pojem avtonomne, nadsacionalne in samo katoliški cerkvi namenjene visoke umetnosti. Gallus je bil globoko prepričan katoliški človek, letnica njegovega rojstva (ok. 1550) pa se natanko pokriva s prvim velikim prebojem protestantskega gibanja na Slovenskem. Do smrti je služboval v samostanih in cerkvah v Šleziji, na Moravskem in Češkem ter živel ves čas v najtesnejšem stiku z umetnostjo gregorianskega koral. V skrivnosti te preproste in sugestivne oblike se je poglobljal celo življenje, spoznal pa jo je že v otroštvu kot gojenec samostanov v rodni deželi.⁷ Pomemben Gallusov opus napeljuje na alalujni melični humus, ki je dosegel karantanske Slovence v 8. stoletju s kirielej-sonom, prvo domačo obliko obrednega vzklikanja. Gallusova muzikalna podzavest jo je znala v globini psihogenetskega spomina prekvasiti z osebno (narojeno) inspiracijo ob tujih, humanistično naravnanih zgledih. Uresničil jo je v idealizirani zvočni viziji o pravem krščanstvu, ki ne trpi poniglave človeške drže, laži in hinavščine: za cerkvene namene v motetih, za posvetno rabo v madrigalih.

Kakor izpričujejo Gallusovi predgovori k lastnim notnim zbirkam, je latinščino občudoval, češ da bi se ne mogel z nobenim drugim jezikom tako dobro muzikalno spoprijateljiti kakor z njo. Poprej smo se vprašali, kako tedaj Gallusa identificirati. Ludvik Zepič, dober poznavalec Gallusovega kompozicijskega stavka, je poskušal najti izvirno slovensko prasubstanco v Gallusovem opusu,⁸ vendar ni kdo ve kako prepričljiva (našel naj bi jo v motivu, ki resnično spominja na ljudsko Sem šel, sem šel na gmajnico). Muzikologija je s pomočjo drugih disciplin potr-



⁵ Prim.: Gallus Carniolus in evropske renesansa I-II. Mednarodni simpozij. Ljubljana, 21.-24. 10. 1991. Ur. D. Cvetko & D. Pokorn. Ljubljana 1991-1992; B. Loparnik, Začetki slovenske glasbe in Jacobus Gallus, v: Naši zbori 43(1991), št. 1-2, 3-4, 5-6.

⁶ R. Rolland, Pogledi v glasbeno umetnost. /Musiciens d'autrefois/ Prev. B. Borko. Ljubljana 1952, str. 12.

⁷ Gallusovi biografski podatki so si nasprotni, zato ne ponavljam znanih razmišljanj, kateri samostan (ali več samostanov) ga je na Kranjskem vzgajal. Prim. D. Cvetko, Jacobus Gallus Carniolus. Ljubljana 1965.

⁸ L. Zepič, Sledovi slovenske narodne pesmi v Gallusovih skladbah, v: Cerkevni glasbenik 61 (1938), št. 9-10, str. 133.

dila, da so ustvarjalni duhovi neizbrisno fonogenetsko določeni ob rojstvu, četudi delujejo zunaj etničnih meja. Na nje ne vplivajo niti poznejši kompozicijski vzori. Mimo slednjih pa ne more noben skladatelj, ker se mora vsakdo obrtno usposobiti. Priučeno kompozicijsko znanje je renesančne skladatelje usposabljalno, kako s toni izraziti veselje, žalost, humor, porogljivost, obup in podobna čustva. Preverjena učinkovitost znanih kompozicijskih sredstev se s časom, razumljivo, izčrpa, intuicija individualno naravnanih umetnikov pa vedno najde izhod. V pozni renesansi ga je našla tako, da je "uzakonila" kršenje strogih kontrapunktskih pravil. Glasbeno izseljeništvu se z Gallusom ni ne začelo ne končalo. Na prvo mesto ga postavljamo v naši obravnavi zavoljo nekaterih izvornih idej v motetih in madrigalih. Pravila je kršil na samosvoj način in sodeloval v težnjah tedanjega evropskega ideala v glasbi. Stremel je k čim bolj nazorni, slikarsko "oprijemljivi" ponazoritvi pesniškega (besednega) smisla v tonskem izrazu. Takšno imaginarno občutje stvarnosti je Gallus dosegal tako kot tuji mojstri vokalnega večglasja - po zakonu glasbene avtonomnosti, ki se zdi vsakemu skladatelju najpomembnejši cilj. Z Gallusovo dediščino želimo predvsem opozoriti na napačno splošno predstavo o znamenjih, ki identificirajo slovensko bit v umetni glasbi. Se pravi, kakšno vlogo imajo pri tem nadarjenost, obvladanje obrti, materin jazyk, za glasbo pripravljene okoliščine.

Umevanje glasbenene umetnosti vseh vrsti ima še dodatno težavo, ki je druge umetnosti ne poznajo. Sestrsko je odvisna od poustvarjalne umetnosti, dasi ravnoma veliko skupnega z glasbeno-tvornim. Na videz se more interpretacija glasbenih del najbolje identificirati, kadar čim bolj zvesto in z močjo poustvarjalnega talenta prenese notni zapis v živo muziciranje, zato naj bi ne bila vpeta v etnično-nacionalne koordinate - niti odvisna od njih. V resnici nosijo tudi reproduktivni umetniki narojene muzikalne prakali, nič lažje pa jih ni pojasniti z besedami. Izkušnja zanesljivo govori o eni sami konstanti: bolj ko so izvajalci nadarjeni, bolj izrazito zrcalijo nacionalno (etnično) prakal.

Nekaj zgledov. Izvedbe simfoničnega dela, rečemo, so v rokah dirigenta. Njegova naloga ni samo uskladitev skupne igre, marveč to, da prepreči drobne nianse fraziranja - te vedno izvirajo iz osebnih specifik posameznih glasbenikov - in doseže enovito melodično, ritmično, agogično dikcijo, in sicer takšno, da bo identificirala skladateljevo zamisel. S tem dejanjem pa dirigent, na videz paradoksalno, identificira samega sebe, svojo muzikalno osebnost, obrtno in estetsko sposobnost podoživetja notne knjige, hkrati pa identificira še glasbeno-tehnično dospelost orkestra in posameznikov v njem. Kadar izvaja, denimo, angleški zbor nemško pesem v dobro naštudirani nemški dikciji, jo poje drugače, kot če bi jo bil pel slovenski ali kak drugi zbor. Različnosti ne botruje samo barva glasov, marveč interpretacija muzikalne vsebine. Določa jo predvsem odnos med besedo in tonom, ki zrcali etnične (nacionalne) prabiti zborovodje. V operni reprodukciji stopnjujeta ta isti problem še gib in mimika na odru. Kadar Marjana Lipovšek poje Marfo (iz Hovanščine M. Musorgskega) v odlični ruščini, se ne trudi imitirati ruske predstave o Marfi, ampak *ustvarja* Marfo, zapleten ženski značaj, razpet med dramo neuresničene ljubezni in patriotsko vestjo - z intuicijo svoje lastne (narojene) kreativne moči. Še drugi, lirični zgled. En vidnejših likov Rudolfa Francla je bil Don José v Bizejevi Carmen. Če odmislimo vsebino besedila in francoski jezik (na tujih

odrih), je interpretiral ljubezensko strast in užaljeno maščevanje ob zavrnjeni ljubezni na podobno prepričljiv način kot dobri tenoristi z romanskega sveta, vendar s čustvenimi in mentalnimi prvinami slovenstva - iskrena ljubezenska izpoved ni daleč od proseče ganljivosti, maščevanje z umorom pa ne zataji zgodovinskih sledi melanholične introvertnosti. Med redkimi slovenskimi pričevanji o glasbi in muziciranju v 16. in 17. stoletju, sta značilni dve. Primož Trubar je pospremil v tisk prvo slovensko pesmarico (1563) z nasvetom, naj "lubi Krainzi inu Sloueni" pojejo te pesmi ter "premislijo //, kaj vsaka beseda, nekar ta visha // v sebi derži". Drugi dokument najdemo pri slovitem pridigarju Janezu Svetokriškem. Ta govori o glasbenem gledališču in skrbnih pripravah za nastop. Razločeval je komedijo (mišljena je posvetna igra z glasbo) za gosposko in za ljudstvo, prav nič pa ju ni razlikoval v visokih poustvarjalnih merilih. Takole se je bil zrazil: "Kadar imajo eno komedijo pred folkam deržati, /.../se flisnu nauče, /.../ de bi se ne zmotili inu ne falili. Muzikanti, kadar imajo en nov štiklc pejti ali gosti pred enem firštam, katerega še nikoli niso godli ali pejli, pogostem skupaj pridejo inu skušajo, de s častjo // ostanejo."⁹

Gornji zgledi vsekakor govorijo za vezno nit tega prispevka, da se je slovenska identifikacija v glasbi razvijala v stoletja trajajočem procesu. Njena *posebnost* ne tiči toliko v vprašanju avtohtonega prispevka v glasbeno umetnost (z njim se kontinuirano srečuje glasbeno delo vseh nacionalnih kultur), tem bolj pa v utesnjenih življenjskih in kulturnih okoliščinah pod tujerodno oblastjo. Dokler nima nacionalna glasba zaledja v lastni državi, merimo njene uspehe po stopnji samostojno uresničenih ustvarjalnih, poustvarjalnih, izobraževalnih ter založniških možnosti, ki si jih je uspela izboriti pod tujim žezlom.

Slovenski protestanti so odprli območje slovenskega glasbenega dela: petje, igranje, komorno muziciranje, notne natisne, mecensko podporo domačega plemstva. Toda protestantska ideja je zagovarjala skromnost in vero, ki naj bo stvar osebnega notranjega poglobljanja brez vnanjega blišča in afektov - denimo Gallusove zvočne artificialnosti v večglasnem zborovskem stavku. Zavedali pa so se esencialnega pomena glasbene umetnosti in da s petjem privabljajo nove vernike. Oživel so ljudsko petje v cerkvah, ki je v hudih časih najbolje tolažilo in spodbujalo odrešujoče upanje. Na polnokrvni razcvet (katoliške) renesanse v tujih deželah (tudi tistih, ki jih je zajel protestantski val) se niso mogli odzvati že zavoljo nasprotnih ideologij. Nanj je deloma reagirala tanka plast na italijanskih univerzah šolnega plemstva. To se zdi razumljivo spričo opustošenega življenja ob turških upadih, epidemijah in podobnem. Z današnje perspektive kajpak ni težko presoditi, da so protestantski ideologi izgubili stik z umetniškimi vrenjem časa, ki so ga živeli, in s tem bistveno vplivali na konec lastne kratkotrajne zmagovite poti ter na naravno kontinuiteto komaj prebujenega slovenskega glasbenega dela. Protestantska ideja je izginila s površja, preselila pa se je v slovensko podzavest kot posebna in nezamenljiva svetinja. V glasbi jo je čutiti v vseh naslednjih obdobjih.

Dvojica reformacije in protireformacije odseva v slovenski glasbeni preteklosti drugačno podobo kot v književnosti. Glasbena pismenost ter muzikalna percep-



⁹ Sacrum propriarium Janeza Svetokriškega. Izbral in uredil dr. Mirko Rupel, nova izdaja s spremno besedo dr. Matjaža Kmecla ob 300-letnici izida. Koper 1991, str. 136.

cijska zmožnost najširšega sloja ljudi nista odvisni od književne pismenosti v domačem jeziku, vsaj neposredno ne. Rekatolizacijski idejni načrt je vodil dobro pripravljene škof Tomaž Hren, glasbeno občutljiva osebnost. Ubirati je moral preizkušeno strategijo verskega preobražanja ljudi, ki je prihajala iz Rima in ni dopuščala nikakršnih *posebnih* kompromisov. Zgodilo se mu je, da ni mogel izdati že pripravljene pesmarice v slovenščini (razumemo jo kot prvi nostalgичni spomin na domačo *svetinjo*) kljub avtoriteti, ki jo je bil imel na domačih tleh in v stikih z vatikansko oblastjo.

Idejni obrat se je začel na Slovenskem v devetdesetih letih 16. stoletja na vseh socialnih ravneh hkrati. Prvenstvo je imela glasbena umetnost, ki se je bila preselila že v baročni čas. Nabrekla, čutno poudarjena zvočnost je preplavila slovensko deželo počez in po dolgem v razmeroma hitrem zamahu. Ljudstvo ni več smelo prepevati v cerkvah. Namesto tega so bučale s kora zapeljive tonske kombinacije in neznan, privlačen kolorit. Izobraženim ljudem je bila dodeljena zvrhana mera učene superiornosti v glasbi, ki se ji ni bilo mogoče upirati. Odličnost glasbene omike je dobila novo, komunikacijsko veljavo vrhnjega sloja. Zdi se, da je imela glasbena umetnost takrat, ko še ni bila izvirna (*posebna*), ampak katoliška, na Slovenskem prvič vodilno družbeno-tvorno vlogo brez sence psiholoških, socialnih ter estetskih manjvrednostnih kompleksov. Temu bi lahko rekli rojstvo višje (etnične) ambicije ob pravem času in - strašnih okoliščinah. Posvetna glasba je bila prvič in zavestno ujeta v tok sodobne miselnosti in okusa, čeprav je živela v znamenju provincialnih možnosti za glasbeno delo, vrhu tega brez izjemno bogatega plemstva, razkošnih dvorov, brez univerze.

Jezuiti so s koncem 16. stoletja kot privilegirani red skrbeli za načrtno glasbeno izobraževanje v kolegijem seminarju. Od tod so izšle prve generacije doma izobraženih interpretov in skladateljev. Učeno javnost in svoje pokrovitelje so presenečali z rednimi gledališkimi predstavami na kolegijem moderno opremljenem odru, neuke pa so idejno in estetsko spreobračali s kostumiranimi procesijami ob glasbeni spremljavi. Škof je v duhu časa povsem reorganiziral cerkveno obredje ter vpeljal posvetno glasbeno reprezentanco v svoji škofiji. Naročal je najnovejše italijanske partiture, v majhnem odstotku tudi nemške. Popis del iz leta 1620, zdaj že znameniti *Inventarium librorum musicalium Ecclesiae cathedralis labacensis*,¹⁰ odseva dobro premišljen izbor zgodnje baročne glasbe. Vsaj v prestolnici dežele Kranjske so igrali, peli in scensko uprizarjali vsa tista značilna dela, ki so raznemala domišljijo in ambicije narodov s starimi glasbenimi kulturami. Slovenski etnični prostor je bil razdeljen na tri socialne plasti: plemstvo z vrhno cerkveno oblastjo, jezuite in kapucine. Prva dvojica je začela kmalu tekmovali med seboj, kdo v glasbi zmore več. Tedaj je prišlo na Slovenskem prvič do izraza kontrastno razmerje med reakcionarno in sodobno miselnostjo v glasbi. Jezuiti so povsod, kamor so se bili naselili, s seboj prinesli strogo določen način delovanja. Svoboden odmik v posvetne glasbene vode ni bil dovoljen, zato so njihove gledališke predstave na temo bibličnih zgodb - ob vsej izvedbeni odličnosti - izgubile stik s časom. Tekmovalna napetost je obrodila za provinco neverjetne

¹⁰ Popis se je ohranil, arhiv muzikalij pa ne. V sodobni sistematiki ga je obelodanil Janez Höfler v: *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana 1978, str. 134-156.

rezultate. Tomaža Hrena ni nič obvezovalo v njegovih glasbeno-prestižnih ambicijah zunaj cerkve. Pod njegovo streho so izvajali oratorije, novo glasbeno obliko, za katero je malo katera provinca ob začetku 17. stoletja sploh vedela. Verjetno (z dukumentom tega za zdaj še ni mogoče potrditi) si tudi nobena druga odročna provinca ni privoščila novo odkrite opere, ki so si jo izmislile znamenite glave florentinske Camerate.¹¹ Ob začetku 17. stoletja se torej že srečamo z vprašanjem *posebne* scenske reprodukcije na naših tleh. Oratorije so peli v latinščini (uradnem jeziku) – opero v italijanščini, ki jim je bila blizu kot pogovorni jezik plemstva, materin jezik pa ni bila. Presenetljive zgodnje izvedbe glasbeno-scenskih del samodejno sprožajo vprašanje, ali je mogla biti teatarska prezentacija katoliške obnove zgolj duhovno prazna vzporednica (italijanskih) potez v “style theatralis”, kakor so ga bili trojetsko definirali? Fenomen gledališča vseh časov in narodov to sam po sebi zanika.

Oratorij in opera sta se tudi na Slovenskem obdržali kot osrednji zvrsti skozi celo baročno obdobje. Navzven sta kazali moč tistih, ki so ju finančno sploh zmogli. Sčasoma okrepljeno plemstvo ni hotelo zaostajati. Pri deželnem knezu Auerspergu so sredi 17. stoletja uprizorili še štiri opere, med njimi eno imenitnih del Antonia Cestija, ki se je bil povzpел na vrh sodobne operne slave. *Posebno* se je zapisala v domači in tuji kroniki neka “*commedia in musica*”, ki so jo uprizorili za slavnostni sprejem cesarja Leopolda I., ko je na poti v Gorico (1660) obiskal Ljubljano. Prisotne goste naj bi prizoritev te glasbene komedije pošteno, “do solz” zabavala. Ker se libreto ni ohranil, ne vemo, kdo sta avtorja besedila in glasbe. Domnevamo, da je bila plod domače plemiške gosposke po takratni maniri družabne konverzacije z glasbo. V tem času namreč še ni obstajala nobena tuja predloga na šaljivo besedilo in je ne gre zamenjevati s poznejšo zvrstjo opere buffe. Ljubljanski gostitelji so dobro premislili, kako bodo presenetili cesarja, ki je bil sam skladatelj in zanj ni mogla biti nobena opera seria več posebno zanimiva, zato ga je bilo treba presenetiti s čim drugim, kontrastnim. Ideja zabavne komedije, ki si jo je bilo treba šele izmisliti, se je odlično, v našem kontekstu tudi *posebno* posrečila, čeprav v italijanskem jeziku.

Provincialnih možnosti glasbenega dela na Slovenskem vendarle ni bilo mogoče zakriti. Do konca 16. stoletja je bilo težko misliti na izvirna, posebno obsežnejša dela, na tiskanje del in zidanje reprezentančnih dvoran. Ustvarjalno so najhitreje reagirala primorska mesta (toskanski mojster Gabriello Puliti v istrskih krajih, Matej Melisa, organist v goriškem jezuitskem kolegiju, Antonio Tarsia iz Kopra), prestolnica šele na prelomu stoletij. *Academiae philharmonicorum labacensis*, plemiško združenje iz leta 1701, je začela napovedovati spremenjeno socialno zaledje v glasbi. Z njo smo dobili na Slovenskem prvi glasbeni program, zaobjet v natisnjenih pravilih (*Leges*). Ločevala je zasebno muziciranje svojega članstva in program za javnost. Vzdrževala je zbor in orkester in z njima reprezentirala akademsko superiornost na vseh pomembnejših prireditvah, regatah po Ljubljani, slavnostnih sprejemih in podobnem. Pod geslom *glasba naj duhu kaže*

¹¹ Inventar navaja kar dva natisa opere *L'Euridice* Giulia Caccinija z letnicama 1600 in 1617; podrobneje o zgodnjih opernih uprizoritvah prim. K. Bedina, Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem, v: Muzikološki zbornik 27(1991), str. 49-58.

pot je bilo skladanje oratorijev njihova glavna domena. Slavo jim je pel že Valvazor v Zgodovini vojvodine Kranjske.¹² Notno gradivo teh skladb se ni ohranilo, poznamo pa dober ducat natisnjenih libretov. Iz njih razbiramo, da so bili moderna oratorijska oblika z oštevilčenim basom in koloriranimi arijami "da capo". Dandanes vidimo tvorno delo tega združenja v zrcalu *posebne* glasbene navzočnosti med domačim plemstvom, ki je prestopila mejo zasebne v občo potrebo po umetni glasbi. Akademija filharmonikov je vrhu tega nekoliko uravnotežila razmerje med tujimi izvajanimi oratoriji nasproti domačim.

Opera, še dražja zvrst, je imela enako pripravljene možnosti na slovenskih tleh, vendar smo dočakali prvo opero serio pozneje, leta 1732: *Il Tamerlano*, na predlogo Pietra Metastasia, slavnega poeta z dunajskega cesarskega dvora. Zložil jo je Giuseppe Bonomo, za zdaj še docela neznano ime v glasbi, domnevno pa slovenskega rodu; bil je vodja zasebne kapele, ki jo je vzdrževal vicedom grof Thurn. Ni znano, kakšen odmev je doživela izvedba teh visoko zastavljenih reprezentančnih ambicij grofa Thurna, ker manjka vsakršna dokumentacija. Metastasijev duh, ki je še nedavno krojil gledališki okus po vsej Evropi (*Il Tamerlano* so uglasbili mnogi skladatelji, med njimi tudi G. F. Händel), je zapoznelo, a tvorno odmeval v času slovenskega razsvetljenstva. Pod očitnim Metastasijevim dramaturškim vplivom je leta 1780 zasnoval Damascen Dev prvi slovenski operni libreto pod imenom *Belin* (tako je bil poslovenil boga Apolona). Uglasbil ga je Jakob Zupan iz Kamnika, tedaj najpomembnejši slovenski skladatelj, o partituri pa ne moremo soditi, ker se ni ohranila, niti ne vemo, če je bila kdaj izvedena. Kulminacijo baročnega obdobja na Slovenskem simbolizira v današnjih očeh ta, doma ustvarjena opera. Leto pozneje (1733) je bilo v Ljubljani prvo gostovanje italijanskih operistov, a ne več v zasebnem aristokratskem okolju, temveč v deželni hiši. Od leta 1740 so se množila gostovanja italijanskih opernih družin. Za daljši čas so bile duša in srce glasbenega dogajanja. Deželna oblast pa navkljub dolgi operni tradiciji na Slovenskem in izjemnem zanimanju za to zvrst ni mogla zbrati dovolj denarja za gledališko stavbo (Stanovsko gledališče gledališče) prej ko v letu 1765 (Gradec jo je dobil še dobri dve desetletji pozneje). Zidavi stavbe so spet botrovale prestižne ambicije (cesarica Marija Terezija je bila napovedala prihod v Ljubljano): bile so vsekakor upoštevanja vredne - gledališče je imelo osem sto sedežev, mesto pa je štelo osem tisoč prebivalcev.

Po Tamerlanu se je tempo reagiranja na tuje dogodke bistveno upočasnilo. Klasicistični univerzalni slog je idealno združeval skupno kompozicijsko tehniko s *posebnim* fonogenetskim spominom. Slovensko etnično ozemlje je medtem zapadlo v depresivno stanje in ni več "pravočasno" reagiralo na svet okrog sebe. Izgubljeni stik je najbolj škodoval kontinuiteti koncertnega muziciranja. Koliko je bilo poklicnih glasbenikov ob koncu 18. stoletja, ne vemo natančno, gotovo pa manj kot dve desetletji poprej. Za cesarice Marije Terezije se je najprej skrčil maneverski prostor slovenskega glasbenega dela. 1769 so bili razpuščeni deželni in mestni muziki, 1773 jezuitski red in z njim glasbeni seminar. Mnogi razpuščeni samostani so vrhu tega skoraj onemogočili glasbeno izobrazbo plemiškim in

¹² Gl. D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*. Ljubljana 1958, str. 178 in sl.

bogatejšim meščanskim slojem. Le Stanovsko gledališče je še redno prirejalo gostovanja. Germanizacijski pritiski so se zaostrovali in puščali deželno oblast brez moči. Značilno se zdi, da je bil oder Stanovskega gledališča, ki nikoli ni bil slovenski, tisti, ki se je prvi javno uprl nasilnemu ponemčevanju. Habsburška oblast je hotela spodriniti priljubljena italijanska gostovanja z - estetsko precej manj privlačnimi - nemškimi potujočimi družinami. To se ji je posrečilo šele na prehodu v 19. stoletje.

Obdobje razsvetljenstva na Slovenskem ni imelo v glasbi tako ugodnih posledic kot v drugih območjih zavestnega preroda Slovencev. Žiga Zois, nosilna osebnost razsvetljenske miselnosti pri nas, je deloval po normi francoskih enciklopedistov. Vse je moralo biti racionalno, smotno, koristno, ljudsko in vsakomur razumljivo. Glasba je bila potem takem "koristna", če je zvenela slovensko. Ker je imel Zois precej vpliva v Stanovskem gledališču, je dosegel, da so pevci tu in tam zapeli kakšno arijo v slovenščini (po italijanskih predlogah je nekatere sam prevedel in k temu pritegnil še svoje sodelavce). Promocija kantabilnosti slovenskega jezika je navdušila gledališko občinstvo (menili so, da je presenetljivo peven jezik, bolj kot nemščina). Prvi poskusi so bili izjemno dragoceni, a niso bistveno vplivali na nacionalno zavest. Zoisov odnos do absolutne, nepovédne glasbe je bil, žal drugačen. V nekem pismu Valentinu Vodniku je zapisal, kako "vse kaže k nasvetu, da strun ne smemo napeti previsoko". Možnosti bolj napetih strun pa so v glasbeni tvornosti obstajale, celo v Zoisovi neposredni bližini. Tomaž Linhart, glasbeno šolan v ljubljanskem jezuitskem kolegiju, je zapustil prvo slovensko klavirsko delce, nedatirano Mazurko. Med študijskim bivanjem na Dunaju je pisal o "mastni paši" dunajskega glasbenega življenja - ter nemudoma zasnoval dva samospeva na nemško besedilo. Po okusu dunajskega galantnega sloga ju je poimenoval Blumen aus Krain (1781).¹³ Do danes sta obveljala kot prvenca slovenskega samospeva. Nadaljevanje te zvrsti je zastalo do leta 1848. Iz Zoisovega kroga je izšel tudi prvi mednarodno uveljavljeni klavirski virtuoz Franc (Francesco) Pollini.¹⁴ Iz Ljubljane se je bil odpravil prek Dunaja v Pariz, od tam (1809) v Milano, kjer je ob veliki konkurenci zasedel mesto učitelja na tamkajšnjem Konservatoriju.

Razvite glasbene kulture so začele druga za drugo obračati miselnost in okus v zgodnje klasicistično obdobje v dvajsetih letih 18. stoletja. Slovensko etnično območje je samo deloma, v Stanovskem gledališču, občutilo velike spremembe v glasbi. Klasicistična instrumentalna umetnost je začela na Slovenskem zveneti šele po Mozartovi smrti. Nemška oblast se je 1794 odločila ustanoviti ljubljansko Filharmonično družbo. Omembe vredno se zdi, da je bila ta koncertna ustanova prva med vsemi, ki jih je habsburška oblast naklanjala svojim provincam. Z njo so se odprle drugačne možnosti koncertnega življenja po nemški volji in okusu. Prirejala je redne orkestrske, komorne in solistične koncerte ter izvedbe kantat. Imela je svojo glasbeno šolo, medtem je deželna oblast od l. 1806 večkrat utemeljevala prošnjo za nujno potrebno ustanovitev javne glasbene šole, dočkala pa jo je



¹³ Sodobna izdaja (v slovenščini in nemščini): Anton Tomaž Linhart. Dve ariji za glas in klavir. Pesem. Ljubici. Red. J. Jež. Ljubljana, Edicija Društva slovenskih skladateljev - Slovensko glasbeno izročilo 1 (Posebna zbirka, ur. Borut Loparnik). Ljubljana 1967.

¹⁴ Podrobneje o tem: K. Bedina, Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija, v: Muzikološki zbornik 18 (1982), str. 43-51.

komaj čez dobrih deset let.

Po letu 1820 so se okoliščine slovenskega glasbenega dela nekoliko izboljšale, pretrgana samobitna kontinuiteta pa se je maščevala. Spet je bil trd, duhovno in strokovno nepripravljen doskok. V cerkvenem območju se je najprej pomaknilo. Po razpuščenem jezuitskem redu je bilo spet dovoljeno cerkveno ljudsko petje. Prav v letu ustanovljene Filharmonične družbe se je rodil cerkveni skladatelj Gregor Rihar. S pristnim muzikalnim instinktom je zadel v jedro *posebne svetinje*, ki je zdaj dobila romantizirano preobleko v preprostem, klasicističnem sosledju napevov. Ti so bili zdaj svojevrstna simbioza resnobno lahkotnega in ljudskega značaja. Kot naročeni so se bili oprijeli množičnega glasbenega občutja in vse bolj utrjevali zavest o slovenskih pevskih sposobnostih. Tvornost v drugih glasbenih zvrsteh ni bila omembe vredna. Posledice so se pokazale kot zastoj, saj slovensko glasbeno delo s takšnim umetniškim zaledjem ni moglo pričakati marčne revolucije na utrjenih temeljih.

Po letu 1848 je vnovič namen posvečeval sredstva. Vsaka morebitna misel na višje umetniške ambicije je utonila v utilitarni ideji "za koristi naroda". Prvi rodovi čitalniških skladateljev so bili nadarjeni samouki. Zadostovalo je, če so znali v riharjanskem (preizkušnem) slogu zložiti preprosto pesem ali samospev na pobudniško-vžigajoče besedilo. Pozneje še klavirske skladbe, po možnosti programske, ki so večinoma aludirale na lepote naše dežele ter spevoigre za amatersko zmogljivost. Z današnje perspektive se zdi najdragocenejša in najbolj paradoksalna silovita notranja energija čitalniških skladateljev, kakršne slovenska umetna glasba ni bila pogosto deležna. Prenesla se je na poznejše rodove poklicnih glasbenikov in ni popustila do razpada avroogrske monarhije. Najprej si je morala, estetsko gola in bosa, izboriti svoj košček prostora sredi nemškega, na zahodu italijanskega in severovzhodu madžarskega glasbenega dela. Izrazita nacionalna dvotimost se je začela v glasbi takrat, ko so se čitalniška prizadevanja institucionalizirala. Dramatičnemu društvu (1867) sta sledili Glasbena matica (1872) s podružnicami drugod po Sloveniji ter Orglarska šola Cecilijinega društva v Ljubljani (1877), prav tako s podružnicami. V zložen program "za pouzdigo Slovencev" je z nemškega sveta treščilo cecilijansko gibanje, ki je znova prepovedalo ljudsko petje v cerkvah. Slovenčina se je morala umakniti, obredje je bilo vse v latinščini. Ljudje je večinoma niso razumeli. Riharjevi *posebni* svetinji se niso hoteli odpovedati, ker so si jo prisvojili kot svojo last. Cecilijansko gibanje ni prizadelo samo izvirne cerkvene glasbe in podeželske duhovščine, ki je skokovito izgubljala vernike. Večina Slovencev ga je občutila kot vdor novega, slovenstvu sovražnega ideološkega pritiska s potuhnjenimi nameni. Pod obolusom nedotakljive katoliške morale je podpihvalo zahrbtnost in dvolično sprenevedanje, ki ju slovenski etnični značaj poprej ni poznal. Duhovščino je cecilijanizem razpel med strogo izvajanje reforme, ki je bilo ves čas nadzirano, ali izključitvijo iz Cerkve. Nedovoljeno *posebno svetinjo* so pač naskrivaj dopuščali z raznimi pretvezami in neprepričljivimi zaobljubami pred cerkveno oblastjo, cicer bi bili ostali brez vernikov. Prve znake zloma je cecilijanizem na Slovenskem doživel ob koncu 19. stoletja. Šele leta 1911 je Stanko Premrl, regens chori ljubljanske stolnice, ne prenapet cecilijanec, cenjena osebnost v cerkvi in zunaj nje, počasi dosegel nekakšno spravo. (Mimogrede: Stanko Premrl je avtor sedanje slovenske državne himne.)

Takšne okoliščine na slovenski strani glasbenega dela niso puščale v drugi po-

lovici 19. stoletja veliko prostora za tehtnejši razmislek o glasbi kot umetnosti. Dohitevanje zamujenega se je zdelo najpomembnejše. Glasbena matica je morala začeti vse s temeljev, kot bi glasba na slovenskih tleh ne imela bogatega izročila. Dobro premišljen program, prežet z domoljubno samozavestjo, jo je spravil v osemdesetih letih v odprto tekmovanje s Filharmično družbo - navkljub kontrastnemu statusu obeh združenj. Prednosti iz tekmovalnega razmerja je vlekla Glasbena matica. Ob nemških prireditvah, glasbeni šoli, gostovanjih, menedžerskih izkušnjah in njihovi glasbeni kritiki se je krepko strokovno napajala. Boj za priznanje (identifikacijo slovenskih glasbenih narodenosti) je spodbujal opazen vzpon koncertnega dela na obeh straneh. Prestižno moč si je Filharmonična družba zavarovala tako, da je z letom 1878 odpravila dvojezično (nemško-slovensko) tiskanje svojih programov in poskrbela za bleščeč reprezentativni sijaj z gostovanji uveljavljenih tujih solistov in orkestrrov (med njimi orkester Dunajske dvorne opere s Hansom Richterjem, Berlinska filharmonija, ki ji je dirigiral Richard Strauß). Stoletnico (1894) je bogato proslavila in razposlala po vsej monarhiji tri tisoč // slavnostnih povabil.

Glasbena matica se je zavedala zborovskega prvenstva, *posebne svetinje*, ki so jo poklicni skladatelji umetniško oplemenitili do konca 19. stoletja v estetsko vredno nacionalno tvornost. Glasbena šola ji je uspevala, z notno edicijo je po Sloveniji sproti trosila ustvarjalne sadove svojih prizadevanj prek podružnic. Oddelek za zbiranje ljudskih napevov je širil identitetna obzorja in skladateljsko samozavest. Koncertna poslovalnica je slednjič skrbela za promocijo. Napetost tekmovalnega razmerja s Filharmično družbo je rodila na slovenski strani več kot zaželjene učinke. Koncentrirala je domače glasbene moči v strnjen muzikalni prodor, sicer pa je imela dovolj težav kar v domačih vrstah. Klerikalni tabor jo je imel za liberalno nasprotnico, čeprav se je sama vedno deklarirala za glasbeno, politično nevezano društvo. Zanesti se je mogla torej na edino proti orožje, *posebno svetinjo*. Ob dvajseti obletnici (1892) je stopila pred javnost s koncertom mešanega zbora. Pevsko tehnična dovršenost tega zbora sta bili že prej vzor vsem drugim slovenskim zborom. Vodil ga je Matej Hubad, ki je bil tudi direktor te ustanove. Program koncerta je bil na novo koncipiran. Prvič so peli Gallusa¹⁵ - kot popolno novost (zanj tudi v tujini še niso vedeli). Do polnega izraza je prišla slovenska nadarjenost za zborovsko petje, nemški strani pa je ta koncert odgovoril na večne omalovažujoče puščice, češ da v glasbi ni mogoče tekновati brez pomembnejšega (etničnega) izročila. Ko so Matičino pevsko umetnost spoznali na Dunaju (1997), so tamkajšnji kritiki namignili, da bi utegnil biti ta zbor v tistem času - najboljši evropski.

Slovenska operna prizadevanja je prevzel Fran Gerbič, sam pevec, kapelnik in skadatelj. Izkušnje profesionalnega dela v operi je iz tujine prenesel v domačo prakso. Prepeljal je dozdevno nepromostljive operne težave s čitalniške dediščine do rojstva slovenske nacionalne opere. Stanovsko gledališče je doseglo pod nemško politiko in nadzorom enega svojih vrhov v sezoni 1881/82, ko je imelo za

¹⁵ Josip Mantuani, dolgoletni svétnik dunajske Dvorne knjižnice in član Glasbene matice, je sodeloval pri novodobnem odkrivanju Gallusa na Dunaju in pomagal Matici s trnskribiranim notnim gradivom.

dirigentskim pultom mladega Gustava Mahlerja. Priviligiran položaj je branilo s peštrimi "železnimi" repertoarjem. Stanovsko gledališče je uničil požar (1887), nato sta dobili obe operi skupno streho v novem opernem poslopju (1992). Fran Gerbič je umno naravnal repertoar v slovensko in slovansko tvornost. Do prve svetovne vojne so izvedli vseh osem slovenskih del, ki so dotlej obstajala in precej železnega repertoarja v slovenskem prevodu. Med slovenskimi operami so izstopale Teharski plemiči Benjamina Ipavca in Foersterjev Gorenjski slavček; slednja kot uspeli plod prvega opernega razpisa na Slovenskem. Tekmovalno razmerje z nemško opero jo je spontano sililo v čim višjo kakovost. Medsebojno merjenje dospelosti se je dogajalo ob sočasnem prepletanju "železnega" repertoarja na obeh straneh (Donizetti, Bizet, Meyerbeer, Massenet, Verdi, Puccini). Vsaka stran je poskušala iztisniti iz svojih ansamblov najboljše. Slovenska je s pridom akumulirala *posebno* pevsko dediščino in naravno belkantistično fraziranje.

Poseben izziv za obe gledališči je bilo zahtevno in najdražje uprizorjanje Wagnerja. Slovenci so se najprej previdno poskusili z Lohengrinom (1899). Izvedba je močno odmevala v javnosti. Domači tisk jo je opeval in presodil, da "zna" naše občinstvo "razumeti največjo glasbeno umetnost". Naslednje leto sta sledili še dve uprizoritvi, Večni mornar in Tannhäuser. Takrat se je Slovenski narod še bolj široko razpisal o "krasotah genialne Wagnerjeve glasbe". Skupaj z nemškimi uprizoritvami se je izmanjavalo sedem Wagnerjevih oper. Domače občinstvo (nemško in slovensko) je imelo torej neposreden stik z "wagnerizmom", ki je razvnel literarne in politične duhove do nepredvidljivih razsežnosti. Moč wagnerizma je v glasbi razumeti kot popolno emancipacijo glasbenega jezika od načinov izražanja kake druge umetnosti. Doslednost nemškega mišljenja (v glasbi) je slednjič prebila mejo glasbenega. Privilegij glasbenih sporočil se je zdel toliko odprt (dostopen in privlačen za vsakogar) in toliko zakrinkan, da se je pod njenim bistvom ugnezdilo mednacionalno sovrastvo.

Fin de siècle je sklenil fazo identitete slovenskega glasbenega dela, ki se je bila začela z Riharjem. Vnaprejšnje vodstvo je pripadlo Gojmirju Kreku, uredniku Novih akodov, ki jih je izdajal na Dunaju. Njegova ideja je bila - ideja dobre slovenske glasbe, popolna "muzikalizacija" Slovencev in vsega, kar sodi k njej. Zamere mu niso šle do živega, zato je najprej udaril po nevarnih znamenjih Matičinega folklorizma in po neprofesionalnem odnosu do glasbenega dela in šolstva. Glasbeno naziranje se je počasi začelo obračati v središčno vprašanje o glasbi kot *posebni* umetnosti. Lajovčeva protinemška nestrpnost¹⁶ na srečo ni bila nalezljiva. Javno upreti sta se mu upala le Marij Kogoj in Stanko Vurnik, glasbeno izobražen umetnostni zgodovinar. Drugi so obupali pred Lajovčevo osebnostno avtoriteto in uničujočim načinom polemiziranja.¹⁷ Mlajši skladateljski rod, kompozicijsko izpopolnjen na Dunaju ali v Pragi, je s Kogojem premagal vsakršno ideološkost v

¹⁶ Nemški nacionalistično nastrojen teoretik J. G. Schulzer je imel že v 18. stoletju sorodno zgrešene misli. Pravo patriotsko predanost nemštvu je zahteval od vseh skladateljev. Predlagal je oster nadzor. Po negovo bi bilo treba "vse druge" (schlechte Künstler) kaznovati kot ponarejevalce denarja. J. G. Schulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig ²1793, zv. 3, str. 89.

¹⁷ Ko se je bil Lajovic povsem umaknil iz javnega življenja (tudi kot skladatelj), se je oglasil Stanko Premrl, kako ga je misel o strupu nemške glasbe osupnila, in da je po njegovem mnenju pretresla vso slovensko javnost.

glasbi, s Slavkom Ostercem pa v poznih dvajsetih letih krenil svetovni avantgardi nasproti. Operi je dal v času med svetovnjima vojnama osebni pečat Mirko Polič, ki se je do današnjega dne zapisal kot zgleden operni voditelj. Slovenska tvornost je imela tudi zdaj *posebno* prednost, ob njej pa najpomembnejša sodobna dela s tujega sveta (Janáček, Berg, Kœenek, Prokofjev, Stravinski). Med slovenskimi operami je imel Gorenjski slavček že status vedno novih postavitev (takšnega ima še danes). Kogojeve Črne maske so nadpovprečno dobro uprizorili še "vroče", leta 1929, sledile so Osterčeve moderne "minutne" opere.

Predvojno koncertno delo je Glasbena matica okronala leta 1908, ko je ustanovila Slovensko filharmonijo. Dirigirala sta ji izvrstna Václav Tálích, za njim Fritz Rainer. Domače intrige so ju žal vse prekmalu spodnesle, Matico pa sta spodnala še tesno duhovno ozračje in šibka podpora med inteligenco. Po letu 1918 je Anton Lajovic v vlogi pravniškega izvedenca s "primerno" (tudi *posebno*) strastjo likvidiral Filharmonično družbo ter njeno stavbo z bogatim arhivom izročil slovenskemu upravljanju. Novodobna identifikacija v glasbi se je sklenila ob letu 1914 (takrat so nehali izhajati Novi akordi), toda brez slovenske nacionalne šole. Medvojno obdobje pa je že prerاسlo potrebo po njej. Ob takšni pedagoško nadarjeni osebnosti, kakršen je bil Slavko Osterc, bi se bila morda izoblikovala, toda Osterc je ob samem začetku mislil univerzalno. Sprejel je Kogojevo stališče, da vsaki nacionalni umetnosti koristi mednacionalno prežemanje, med tem ko ji nacionalno poreklo tvorcev niti ne koristi niti ne škoduje. S takšnim stališčem je imel Osterc drugačne identifikacijske načrte za svoje lastno delo in za ideje obetajočih učencev, ki so se zbirali ob njem. Povezal se je z vplivno mednarodno organizacijo za sodobno glasbo (SIMC), ki je vsaki dve leti menjavala sedež, še pogosteje mesta rednih delovnih sestankov. Leta 1929 so ga bili izbrali v upravni odbor med pet vodilnih članov tega združenja. Brez posredniških botrov je poslej do smrti (1941) utirjal novo slovensko glasbo v svet, od Londona do Argentine, Pariza, Firenc, Prage in Varšave. Od samega sebe in vseh drugih, ki so bili mislili, da imajo v glasbi kaj povedati, je zahteval samosvoje odkrivanje sodobnega zvoka in duhovnih nasprotij časa, ki ga sodoživljajo.

Po drugi svetovni vojni je geneza glasbene identifikacije znova poniknila. Vsa mogoča prejšnja gesla so dobila le novo ideološko iztočnico v zamenjavi besed - z vsemi sredstvi za graditev socialistične enakopravnosti. Politični emigranti so si pomagali, kakor so vedli in znali (njihovo delo spoznavamo šele od leta 1992). Umetna glasba je bila na slovenskih tleh podrejena soc-realističnemu geslu: če nisi z nami, si proti nam. Ponovno sta se izgubila zgodovinski spomin v glasbi in stik z novim duhom časa. Začeti znova ni bilo enostavno, v glasbenih ustanovah celo nemogoče. Tudi tuja zahodna glasba se je znašla tik za vojnimi grozotami leta 1945 v situaciji, kot bi bila morala začenjati z ničelne točke. Tam ni pomenila ničelna točka drugega kot začetek nove glasbene epohe, saj so spremenjene okoliščine in drugačno razmerje do sveta same po sebi terjale nov začetek v glasbi.

V zgodnjih šestdesetih so mladi slovenski skladatelji na svojo pobudo ustanovili Klub komponistov, pozneje skupino Pro musica viva. Neodvisno od njih je bil Vinko Globokar, pariški Slovenec, mentalno in glasbeno najprej pripravljen za svoj lastni delež v konglomeratu tujega kompozicijskega iskanja. Pro musica viva se je sprva obrnila po zgledu v Varšavski avantgardni krog. Pozneje so si tudi člani te prelomne skupine pomagali vsak po svoje. Najbolj prodorna med njimi sta Lojze

Lebič (pristaš strukturalnega mišljenja) in Jakob Jež, ki skoraj pooseblja bistvo *posebne svetinje* po novodobnih avantgardnih merilih. Samohodnim skladateljskim odločitvam se je prav tako zapisal nekoliko starejši rod. Najbolj *posebna* med njimi sta Uroš Krek in Primož Ramovš. Krek išče zmerno individualno pot med tradicionalnim in novim; *posebnost* glasbenih izpeljav ga je dvignila v zgornje dosežke, kar jih poznamo iz te kompozicijske smeri. Primoža Ramovša je v najboljšem smislu zastrepila Osterčeva šola večnega - konstitutivnega - upora, včasih tudi ironije in humorja.

Ob tej priložnosti kaže vsaj v loku nakazati, kakšna identifikacijska pota je ubirala slovenska tvornost po letu 1960. Postavimo teze, seveda ob čisti zavesti, da glasbe ni mogoče z besedami razlagati niti govorno (pisno) identificirati. Omenili smo toplo gredo Jakoba Ježa (tu navedimo kantati Brižinske spomenike, 1970/71 in Pogled zvezd, 1974). Tankim ušesom je znal Primož Ramovš namigniti s Koncertom za orgle in orkester (Organofonija, 1988) totalno družbeno spremembo v svoji deželi. Vinko Globokar je v Ozvezdju meja, sklepnem delu multi medialne trilogije Emigranti (Les Émigrés) z glasbenimi sredstvi podiral meje med evropskimi državami, ko se je komaj rojevala ideja Združene Evrope (delo je nastajalo med 1982 in 1985). Uvodoma smo omenili kantato Ajdna s podnaslovom Glasba o času Lojzeta Lebiča na odlomke iz poezije Gregorja Strniše (1996) kot vizijo preseženega pojma nacionalne (*posebne*) identitete v slovenski glasbi.