

posledica zelo mehaničnega, sprotnega prevajanja in predelovanja, ali pa da je oblika, v kateri so se ohranila, samo okrnjen in okrušen ostanek nečesa prvotnega. Tega vtisa razčlemba v Pogačnikovi *Zgodovini slovenskega slovstva* kljub naporu dokazati nekaj nedokazljivega ne more kar tako ovreči. Še manj seveda lahko kaj takega doseže piščev umetno skovani teorem, po katerem so *Brižinski spomeniki* »izoblikovani po umetnostnih načelih: a) samostojnega delovanja, b) kompozicijske kontrole, c) oblikovne diferenciacije, č) tematičnega variiranja, d) optimalne različnosti, e) univerzalnosti.«<sup>22</sup> Najbrž ni potrebna pripomba, da naštetih elementi sami na sebi še niso nobena umetnostna načela, ampak samo najsplošnejše abstrakcije.

Ti in drugi razlogi so najbrž več kot dovolj za spoznanje, da prevrednotenja slovenskega srednjeveškega slovstva zares ni mogoče graditi na pretirani, če že ne kar preočitno nestvarni oceni duhovnega in estetskega pomena ohranjenih zapiskov takratnega cerkvenega slovstva. Ne da bi jim odrekli kulturnozgodovinski, pa tudi stilni in estetski pomen, kolikor ga dejansko imajo, se vendarle zdi, da bo takšno prevrednotenje lahko razumno samo tedaj, če bomo ob cerkvenem slovstvu upoštevali predvsem razvoj in pomen ljudskega slovstva v srednjem veku, saj se prav v njegovih motivih, idejah in slogu kaže ustvarjalna duhovna, estetska in v pravem pomenu besede umetniška sila slovenstva, kolikor se je lahko razvila v srednjeveški dobi, od tod pa z nekaterimi značilnimi elementi svojega humanizma, fatalizma in lirične subjektivnosti segla tudi v slovensko slovstvo novega veka ter ga v marsičem zaznamovala do današnjih dni. Morda bi se s tega stališča šele zares odkrilo, kako močno je struktura slovenske umetnosti zakoreninjena v elementih, nastalih že v srednjem veku.

<sup>22</sup> N. m., str. 81.

## DRAGOTIN CVETKO: ZGODOVINA SLOVENSKE GLASBE IN NEKATERA VPRAŠANJA SLOVENSKEGA GLASBENEGA ZGODOVINOSLOVJA



Rafael Ajlec

Dragotin Cvetko je objavil tri opise celotne glasbene Zgodovine Slovencev v posebnih knjigah. Zakaj se je pri prvi teh izdaj, *Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem* (I—III, 1958—60; v nadaljevanju: *Zgodovina*) odločil v naslovu za političnogeografsko in ne etnično določitev predmeta, ni pojasnil, očitno pa je izhajal iz nazora, da smo bili Slovenci dolga stoletja le gostitelji tuje umetnosti na svojih tleh, sami pa brez svoje lastne umetne glasbe. S tega stališča je izbrani naslov prilagojen snovnemu okviru, z druge strani pa ga le utesnjuje, saj obravnava knjiga tudi slovensko glasbeno emigracijo.

Pomenski premik v naslovu naslednjega dela, *Stoletja slovenske glasbe* (1964; v nadaljevanju: SSG), je avtor v predgovoru tudi utemeljil: »Težišče mi je bil slovenski človek, njegovi ustvarjalni dosežki in naporji za razvijanje in realizacijo glasbene misli v evropski in še zlasti v slovenski kulturi. To je bil moj osrednji cilj in to je tudi odločilo stilizacijo naslova pričujoče publikacije« (SSG, 7). Podpreti bi ga bil mogel še s preudarkom, ki ga izraža Francè Stele ob zgodovini slovenske likovne umetnosti: »... naša zgodovina se ne začne tam, kjer se začne naša kulturna aktivnost, ampak je ni bilo nič manj tam, kjer smo bili še pasivni: naš današnji značaj sta oblikovala oba elementa« (F. Stele: *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*, nova izdaja 1966, 167). Snov je v SSG razširjena na poglavje o slovenski glasbeni storitvi po prvi svetovni vojski, razpravljanje je bolj zgoščeno in zato marsikje logično bolj urejeno, na drugačnem naslavljanju poglavij, na prevrstitvi mnogih odstavkov, redkeje tudi na drugačnem opredeljevanju ali vrednotenju zgodovinskih pojavov samih pa se pozna avtorjev trud, »da bi v tej knjigi še dalje čistil svoja gledanja na dejstva in probleme zgodovine in sodobnosti slovenske glasbe« (SSG, 6).

Zgodovina slovenske glasbe v francoščini (*Histoire de la musique slovène*. Traduction par Vida Šturm, Založba Obzorja, Maribor 1967; v nadaljevanju: *Histoire*) končno je prevod okrajšanega in nekoliko predelanega teksta SSG. Ker so vsa tri dela, *Zgodovina*, *SSG* in *Histoire*, nazorskorazvojna celota, velja zadnje oziroma zadnji dve primerjati s prvim, da se avtorjeva stališča pokažejo reliefno kot rezultati nekega procesa, v svoji usmerjenosti, in tako bolj stvarno presodijo.

Ob Cvetkovih knjigah o slovenski glasbeni zgodovini se mi ponujata v razpravo predvsem dve temeljni vprašanji slovenskega glasbenega zgodovinopisja. Eno se tiče stilne periodizacije glasbenozgodovinske snovi, drugo pa glasbenokulturne storitve slovenskih protestantov in njenega vrednotenja.



Okrog 1920 so nemški muzikologi začeli uvajati v glasbeno zgodovino nov način členjenja snovi — stilno periodiziranje, ki so ga posneli v glavnem po likovnoumetnostni teoriji, deloma pa tudi po drugih umetnostnih vedah. Pri tem so se opirali na spoznanje o skupni ideološki pogojenosti in globoki notranji sorodnosti med splošnimi stilnimi značaji umetnostnih vrst v posameznih zgodovinskih dobah. Tipičen vzorec stilnoperiodizacijske lestvice po tem zgledu uporablja Cvetko v *Zgodovini*: temelji (najstarejša doba) — romanika — gotika — renesansa — barok — klasika — romantika — moderna.

To, ob razumni rabi gotovo koristno, periodizacijsko orodje v glasbeni literaturi ni bilo splošno sprejeto. Uporabljajo ga bolj ali manj le nemški in ameriški pisci, pa še ti ga v zadnjem času spet opuščajo. Poleg tega izrazi za posamezna stilna obdobja v glasbeni zgodovini nikakor niso tako pomensko utrjeni in enoznačni kot v umetnostni zgodovini, marveč jih različni avtorji pojmujejo še zelo različno.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Med standardnimi glasbenozgodovinskimi deli, ki jih poznam, uporablja izraz »gotika« v naslovih poglavij sploh eno sólo, Paula Henryja Lánga *Glasba v zahodni civilizaciji* (*Music in Western Civilisation* 1941), vodilna enciklopedija *Glasba v preteklosti in današnjosti* (*Musik in Geschichte und Gegenwart* 1949—1968) pa ne prinaša

V tridesetih letih je Vilko Ukmar presadil to metodo stilnega razčlenjevanja tudi v slovensko glasbeno zgodovinopisje, mislim pa, da neposredno ne po zgledu nemškega, marveč v naslonu na Izidorja Cankarja ter njegovega učenca in glasbenika Stanka Vurnika. Stilne izraze iz likovne ali literarne umetnostne zgodovine pa razume Ukmar po Vurnikovem zgledu včasih tudi le v bolj splošnem stilnosistematskem pomenu: tako npr. označujeta Vurnik (Uvod v glasbo 1928) in Ukmar (V. Ukmar-D. Cvetko-R. Hrovatin: Zgodovina glasbe 1948) gotiko za realistično stilno obdobje po Cankarjevi rabi izraza realizem za označevanje posebnega razmerja umetnostne snovi do narave (I. Cankar: Uvod v umevanje likovne umetnosti /Sistematika stila/ 1926, 78—79). Verjetno je pod vplivom tega pojmovanja Ukmar razvil tudi tisto zapoznevajoče določevanje za trajanje glasbene gotike in renesanse, ki ga je uvedel pri nas in ki je vse odtlej tako značilno za ljubljansko muzikološko šolo. Ukmarjev poskus cepiti sodobno umetnostno stilno sistematiko na glasbeno zgodovinopisje je pomenil o svojem času pomembno obogatitev slovenske glasbene misli, jemati pa ga velja vendar le kot izhodišče in ne kot enkrat za vselej dognan rezultat.

Slovenski glasboslovci pa smo to stilnoklasifikacijsko orodje ne le prevzeli, marveč smo ga nekritično absolutizirali; uporabljamo ga tako stereotipno, kakor da ne bi imeli opraviti s pojmovno neutrijevanimi stilnimi izrazi, marveč z imeni za kake fizikalne merske enote, bravcu pa v razpravah po navadi tudi ne pojasnjujemo, v katerih pojmovnih obsegih jih uporabljamo; zato se je v zadnjih dvajsetih letih pri nas precéj izrodilo. 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 le malo ali nič določnega ne povemo.

Zgodovinarjeva naloga pa je gotovo poiskati in uporabljati kriterije, ki pokažejo raziskovano dogajanje v njegovi notranji utemeljenosti in organski zveznosti.

Sodim, da iz tega razloga slovenski slovstveni zgodovinarji odklanjajo tuje razčlenjevalne sheme.<sup>2</sup> Iz istega razloga mislim, da tudi pri členjenju

nití članka o gotiki in to je pomenljivo, ker članka o renesansi in baroku npr. ima. — Renesանčno obdobje postavljajo radi v 15. in 16. st., sicer pa se giblje časovno določevanje tega stila kar od 14. ali celo 13. pa vse tja do 18. st. (F. Blume: Renesansa v enciklopediji Glasba v preteklosti in današnjosti). — Za barok se je udomačilo jemati poldrugo stoletje od okrog 1600 do 1750, nekateri avtorji pa postavljajo začetke baroka s poznorenesančnim manierizmom že v sredo 16. st. — Za klasiko velja srednjeevropskim avtorjem tako imenovana dunajska klasika s Haydnom, Mozartom in Beethovnom v 2. polovici 18. in začetku 19. st., Francozi pa so navajeni imenovati za klasično stoletje svoj »grand siècle«, epoho Lullyja, Couperina in Rameauja od srede 17. do srede 18. st. — Za dobo romantike nemara velja, da teče od konca 18. do srede 19. st., dalje pa zlasti na Nemškem še z novo- in poznoromantičnimi podanki, Schering in Moser npr. pa postavljata v Preglednicah za glasbeno zgodovino (Tabellen zur Musikgeschichte 1962) začetke romantike že v zadnja leta Bachovega življenja, torej še v čas pred 1750, in jo puščata trajati vse v naše stoletje. — Pisci iz dežel s staro glasbeno kulturo očitno izhajajo pri določevanju umetnostnih obdobj predvsem s svojih lastnih narodnostnih stališč.

<sup>2</sup> V uvodu k Zgodovinski slovenskega slovstva 1929—38,2\* pove France Kidrič z besedami dr. Slodnjaka, da je »opustil tuje literarno zgodovinske opredelitve, krite-

slovenske glasbe na razdobja in pri sistematiki njene zgodovine ne kaže jemati za osnovo od drugod prevzetih splošnih stilnih periodizacijskih vzorcev, marveč da velja izhajati iz posebnosti slovenskega duhovnega razvoja samega.

Poskus interpretirati slovensko glasbeno zgodovino prvenstveno s stališča, svetovnega glasbenega zgodovinopisja utegne izvirati sicer iz hvalevrednega namena, da bi tudi nji priborili mesto med svetovnimi glasbenimi kulturami, vodi pa nujno do nasprotnega in — to je odločilno — zanj 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.

Mednarodna merila terjajo tudi mednarodne razsežnosti. Zunanji opazovavec, ki ga zanima samo absolutni pomen umetnostnih storitev, bo videl v spočetju samonikle slovenske glasbe v prerodni dobi spričo njene tehnične nebogljenosti le drastičen padec s sodobne, čeprav tudi provincialne, glasbene ravni na naših tleh — in vendar v bistvu po krivem, saj je pomenilo dejansko prvo trdno stopinjo na stoletni poti slovenske narodnostne glasbene evropsko višino. Delo naših glasbenih preroditeljev in prvih poklicnih glasbenikov — Riharja, obeh Maškov, pa tudi Foersterja, Gerbiča in Hubada — moremo oceniti pravično samo v luči naših posebnih razmer. Ko so ti glasbeniki po sili postavljeni v mogočna razmerja mednarodne glasbe, so obsojeni na brezimnost, saj ni nobeden od njih posegel v svetovno dogajanje, zrasel neposredno do višine nosilnega stebra v svetovni glasbeni stavbi, četudi so se po umetniških zmožnostih kosali z marsikaterim znanim tujim glasbenikom.

V Zgodovini je Cvetko razčlenil celotno snov še togo po tujem vzorcu za stilno periodizacijo.<sup>3</sup> Gotsko obdobje sklepa okrog 1500, 16. st. pokriva s prehodom iz gotike v renesanso, to pusti trajati od okrog 1600 daleč v 2. polovico 17. st., barok od 2. polovice 17. st. do srede 18. st., klasiko od torej do srede 19. st., od okrog 1845 do 1861 predromantično dobo, k romantiki pa šteje čas čitalnic in Glasbene matice tja do okrog 1900.

Trajanje gotske, renesančne in baročne glasbe na Slovenskem po tej knjigi se v glavnem sklada s časovno določitvijo teh slogov v slovenski umetnostni literaturi (Stele, Cevc), le da avtorji v tej opozarjajo na stilne zapoznitve slovenskega umetnostnega razvoja, pri Cvetku pa se nasprotno izraža težnja prikrivati njegovo zamudniško naravo in pomikati stilna razdobja evropske glasbe sama v ustrezen poznejši čas.<sup>4</sup> Tako nastajajo neskladnosti

rije in oznake«. Anton Slodnjak sam pa piše v uvodu k Zgodovini slovenske literature, izdani v nemščini 1958,32: »V drugi periodi (tj. od 1550 do danes; op. RA) so zveze z evropsko literaturo domala nepretrgano ugotovljive in jasno razvidne, tako da bi se dala za silo izpeljati njena nadaljnja razdelitev po vidikih in načelih, ki so za zgodovino teh literatur splošno v rabi. Vendar ... se zdi pravilneje razdeliti vso drugo periodo po notranjih narodnih silah, ki so v nji, kakor pa po evropskih literarnih ali duhovnozgodovinskih kriterijih« (prevedel RA).

<sup>3</sup> »Stilno se vsebinska razdelitev ravna po sistematiki, ki se tudi drugod uporablja za podajanje zgodovine glasbene umetnosti, saj v tem načelno ni razlik v razvoju glasbe pri nas in v svetu« (Zgodovina I 1958,6).

<sup>4</sup> »Gotika ... je bila v cerkveni glasbeni reprodukciji na Slovenskem živa še v 16. stoletju. Doživela je vzpon, ki ... se stilno ... ni razlikoval od tistodobnih glasbenih naziranj zahodnoevropskega sveta« (Zgodovina I 1958,46). — »Podobno kot drugod se je renesansa ... tudi tu (na Slovenskem; op. RA) raztegnila daleč v drugo polovico

z običajno rabo stilnih oznak v glasbeni literaturi, bravec pa začuti, da bi bil moral avtor vnaprej pojasniti, v katerem pomenu jih bo uporabljal.

V SSG in *Histoire* avtor vedno bolj rahlja togo periodizacijsko shemo, izpeljano v *Zgodovini*, opušča stereotipno rabo stilnih izrazov, stilne menjave pa uvaja v prožnejšem, pospešenem toku. Marsikateri zgodovinski pojav prenese iz razvojno starejšega v razvojno mlajše razdobje, in to vselej z ustrežnejšim, prepričljivim vrednotenjem.<sup>5</sup>

Popolnoma pa šablonskega stilnega opredeljevanja tudi v *Histoire* še ne opusti. V poglavju *Vrnitev* v evropski okvir npr. označuje delo posameznih skladateljev tako, da ga nastavlja na shematično lestvico: pozna romantika, nova romantika, impresionizem, ekspresionizem, konstruktivizem in ga pomika po nji.<sup>6</sup> Tudi če bi bili uporabljeni stilni izrazi po pojmovnem obsegu določno enoznačni, bi zvenelo takšno splošno opredeljevanje skladateljskega ustvarjanja z njimi še vedno ohlapno, saj ima vsak mnogo pomenskih komponent.<sup>7</sup> Če bi avtor namesto takega rubriciranja skladateljev kar določno navajal specifične stilne značilnosti v njihovem delu, bi dobil bravec o delu vsakega plastično predstavo, poznavavec pa bi si mogel po svojem stilnem pojmovanju sam odgovarjati na vprašanja o njihovi splošnejši stilni pripadnosti.



Eno od temeljnih vprašanj slovenskega glasbenega zgodovinopisja je tudi tisto o začetkih samonikle slovenske glasbe, o tem, kdaj in kako so se slovenske duhovne sile začele strnjevati z zahodno glasbeno kulturo. Od tega, kako je ta vogelni kamen vsajen vanje, je odvisna trdnost njegovih dognanj za poznejši čas. Čudno pa je, da se ni lotil tega vprašanja naravnost še noben raziskovavec.

Josip Čerin je v razpravi *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric*, njih viri in njih poraba v poreformacijskih časih zadel v samo bistvo tega problema s sodbo, da bi bile melodije slovenskih protestantskih pesmaric »nedvomno postale prvi temelj našemu samotvornemu muzikalnemu razvoju, da jih ni ognju izročila protireformacija« (*Zbornik Matice slovenske* X, 1908, 147), vendar te misli ni razvijal dalje.

Dragotin Cvetko si je v *Zgodovini* prvi naprtil nalogo temeljito ovrednotiti delo slovenskih protestantov za slovensko glasbeno kulturo. Za

17. stoletja ...« (enako, 234). — »Časovno in stilno je bila (baročna glasba na Slovenskem; op. RA) ista kot na evropskem Zahodu« (enako, 326).

<sup>5</sup> Janez Krstnik Dolar je v SSG pomaknjen iz renesančne v baročno dobo, Jakob Zupan iz poglavja o baroku v zaglavje *Umikanje baroka* in nastopanje novih stilnih tendenc v posvetni glasbi, Gregor Rihar iz zaglavja *Glasbeno delo med ljudstvom* v poglavju o klasiki v zaglavje *Temeljno delo za oblikovanje nacionalnega izraza* in s tem na prag romantike.

<sup>6</sup> Risto Savin je začel kot pozni romantik, se nato usmeril v novo romantiko, tej pozneje dodal še impresionistične prvine in se v zadnjem obdobju nagnil h konstruktivizmu (*Histoire*, 281, 283). — Josip Ipavec je neoromantik z odtenki impresionizma (enako, 284); podobno je opredeljen Anton Lajovic (enako, 285). — Emil Adamič, sprva romantik, se je kmalu usmeril v neoromantiko in je prevzemal tudi impresionistične prvine (enako, 289). — Janko Ravnik je bolj kakor načelom neoromantike sledil idejam impresionizma, pozneje pa se je deloma usmeril tudi v ekspresionizem (enako, 289—90).

<sup>7</sup> Kje naj bo npr. mesto novoromantika Lajovca med Wagnerjem in Straussom ali še zgodnjim Schönbergom? — Katere impresionistične prvine je kdo prevzemal? — Kaj kaže pri Ravniku na ekspresionizem?

odločilni kriterij jemlje, koliko so storili za pospeševanje sodobne razvojno napredne glasbe pri nas, tiste z renesančno stilno določenostjo. S tega izhodišča prihaja do negativne ocene protestantskega in dosledno do nasprotnega vrednotenja protireformacijskega glasbenega dela.<sup>8</sup> Po Zgodovini se da njegova sodba o enem in drugem s tega stališča takole povzeti: protestantsko gibanje je na Slovenskem začasno pretrgalo stik z napredno evropsko glasbo, zlasti z italijansko, in je tod oviralo ali celo preprečevalo njeno širjenje, posebno v prvi fazi, ko se je še utrjevalo; zunanje vplive je sprejemalo v glavnem le iz protestantske Nemčije in je po tamkajšnjem zgledu pospeševalo tisto preprostejšo glasbeno delavnost, ki je bila neposredno prikladna za širjenje novega nauka med množicami; glasbenih uspehov slovenskih protestantov ne moremo primerjati z njihovimi uspehi na drugih področjih slovenskega življenja; za slovstvo, za prebujanje slovenske zavesti, ustvarjanje osnov za politično združevanje Slovencev je njihov pomen mnogo večji; protireformacija pa je sicer zatirala ljudsko cerkveno petje, vendar je močno pospeševala umetno glasbo in je zlasti italijanski, vodilni v Evropi, na široko odprla vrata v našo deželo, zato se je naša umetna glasba med protireformacijo prav razcvetela.

Avtor se trudi opredeliti tudi konstruktivni delež protestantskih naporov v naši glasbeni kulturi,<sup>9</sup> vendar jim pripisuje le razvojno nebitvene ali neodločilne zasluge: da so dali Slovencem prvo pesmarico v njihovem jeziku, dokazali s svojim repertoarjem obstoj slovenske ljudske predreformacijske cerkvene pesmi in jo delno ohranili, da so s pospeševanjem ljudskega cerkvenega petja množice glasbeno razsvetljevali, da so povzdignili glasbeni pouk v šolah in sploh gojili cerkveno in svétno glasbo.

Na Cvetkovo v končnem izidu negativno oceno protestantske glasbene storitve v luči umetnostnega razvoja in dosledno na njegovo poudarjanje protireformatorskih zaslug za glasbo na Slovenskem je gotovo vplivala analogna sodba umetnostnega zgodovinarja Franceta Steleta, da je bila reformacija sovražna umetnosti, kakor jo je našla v svoji dobi, in da pomeni v razvoju naše umetnosti prav močno zavoro, novo dobo v nji pa da začena konec 16. stoletja katoliška protireformacija in šele z njo da se pojavi v 17. stoletju močan samostojen, direkten italijanski vpliv (F, Stele: Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih, v novi izdaji 1966 str. 51—52, 66—67).

Pomislek zbujajo Cvetkovo reševanje vprašanja, kateri glasbeni tokovi 16. st. so bili nosilci takratnih naprednih umetnostnih teženj. Naravnost jih ne navaja, iz konteksta razprave pa je razvidno, da jih vidi v sodobni italijanski glasbi (v glavnem v tako imenovani rimski šoli s Palestrino in tako imenovani beneški od Willaerta do Gabriellija), ker le nji priznava

<sup>8</sup> Uvodni akord k takšni sodbi o tem predmetu je udaril v razpravi Renesansa v slovenski glasbi (The Renaissance in Slovene Music, Slavonic and East European Review, december 1957,29): »In tu naletimo na skoraj neverjetno nasprotje: reformacija, družbeno napredno gibanje, je ovirala umetnostni razvoj, protireformacija, družbeno nazadnjaško gibanje, pa ga je pospeševala. Kakršnikoli naj so bili razlogi, tako je bilo in tudi v glasbi kot umetnosti se je zrcalila duhovna preusmeritev« (prevod v naslonu na smiselno enako sodbo v Zgodovini I 1958, 139).

<sup>9</sup> »Če nimamo dokazov za neposredno in strnjeno povezanost našega glasbenega življenja z zahodno kulturo, se pa to še ne pravi, da bi bilo to obdobje neplodno. Skoraj nasprotno smemo trditi. V reformaciji je bilo glasbeno delo tako uspešno in živahno, da mu glede poleta in načrtov skoraj ne moremo najti enakega« (Zgodovina I 1958, 133—4).

brez pridržkov renesančno stilno naravo. Enak nazor prevzema tudi Andrej Rijavec v knjigi *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma 1667*. Da velja iskati nosilne glasbene tokove 16. st. v mejah renesančne stilne opredeljenosti, je neizpodbitno, če imenujemo renesančne vse tiste pojave, ki so pomagali opraviti veliki preobrat iz polifonskega v homofonski glasbeni nazor, vendar pa ni moč omejevati renesančnega duha samo na italijansko glasbo in na tisto drugje, ki je bila pod njenim vplivom.

Glasbo nemških protestantskih dežel postavlja Cvetko že vnaprej proti italijanski kot nerenesnančno in dopušča v nji samo rahle prvine renesančnega duha.<sup>10</sup> Potrebna bi bila pa vsaj razčlemba. Umetnostnozgodovinski pojem severne renesanse smemo gotovo s popolno utemeljenostjo sprejeti tudi v glasbeni zgodovini, v njegovi luči pa se stilni položaj nemške glasbe 16. st. pokaže v določni renesančni opredeljenosti. Nemčija je bila v 16. st. sama šele na pragu samonikle glasbene kulture in v prvi polovici stoletja v višjih vrstah večglasja še močno pod nizozemskim in francoskim vplivom. Hendrik Isaac je bil sam Nizozemec, Ludwig Senfl njegov učenec, sam Luther občudovavec *Josquina des Présa*. Izvzemati nemško glasbo 16. st., kolikor ne kaže italijanskih vplivov, iz renesančnega toka pomeni torej posredno zanikati renesančno opredeljenost sodobne nizozemske in francoske glasbe, tak nazor pa se ne da zagovarjati. V standardni literaturi je udomačeno šteti npr. *Josquina* in njegov krog že v visoko renesanso.

Tudi nemška in z njo vred slovenska protestantska pesem sta izvirali potemtakem iz renesančnega duha in sta bili kljub preprostosti in izrazito poljudni naravi v osnovah napredno usmerjeni.

K slovenskim protestantom se vrača Cvetko po *Zgodovini* še v številnih poznejših razpravah, v njih pa jim vedno bolj priznava renesančno usmerjenost, zasluge za širjenje renesančne umetnosti pri nas in popravlja svojo prvotno zanikajočo sodbo o razvojnem pomenu njihove storitve.

V pregledu slovenske glasbene zgodovine v enciklopediji *Glasba v zgodovini in današnjosti* (Musik in Geschichte und Gegenwart 7, 1958, 307) piše, da je dobila glasba v 16. st. v Sloveniji nov vzgon z renesanso in reformacijo; po zaslugi Primoža Trubarja da se je razvijalo glasbeno življenje v Ljubljani in drugje na Slovenskem izredno ugodno in je imelo za posledico pospešitev celotnega glasbenega razvoja na Slovenskem; na splošno da se glasbeno življenje v Sloveniji ni bistveno razlikovalo od tistega drugje v zahodni Evropi, le da se zavoljo neugodnih okoliščin ni moglo enako razvijati.

Še bolj naravnost priznava naši glasbi 16. stoletja renesančno opredeljenost v predavanju na Muzikološkem kongresu v Ljubljani 1967: »... v 16. st. (je) reformacija povzročila na Slovenskem močan dotok nemške protestantske glasbe. S tem so se tu za nekaj časa italijanski vplivi zmanjšali in omejili bolj na katoliški okvir. Gradivo pa pravi, da tudi iz protestantskega

<sup>10</sup> Tako npr. na mestu: (Prireditelji slovenskih protestantskih pesmaric) »so pač sledili za načeli protestantskega korala, ki je zahteval mirne, razločne in obenem doživete melodične linije in s tem, četudi podzavestno, že vsrkal prve elemente renesančne miselnosti in čustvenosti. Trditi, da so to delali iz renesančnih nagibov, bi mogli samo, kolikor bi pri tem upoštevali, da so bili tudi reformatorji v vsem odsev svojega časa, da so se tudi njih dotikali impulzi novega vrenja, ki je že samo poleg drugega po svoje pomagalo ideji in uresničenju reformacijskega gibanja« (*Zgodovina I* 1958, 107).

okvira niso bili popolnoma izločeni; zlasti potem, ko se je reformacija utrdila, so bili v njem relativno izdatni . . . Stilna usmeritev je bila ne glede na vprašanje obsežnosti reproduktivnih in ustvarjalnih storitev . . . (v Dalmaciji in Sloveniji) v načelu ista, hkrati pa taka kot v onih evropskih deželah, kjer je renesančna glasba doživljala svoj razcvet« (Južnoslovsanska glasba v zgodovini evropske glasbe, Muzikološki zbornik IV 1968, 10—11).

Spričo tega, da avtor v poznejših razpravah ugotavlja renesančno usmerjenost protestantske glasbe, bi bravec pričakoval, da bo v njih opozoril na revizijo svoje prvotne sodbe o protestantih, utemeljeno s svojim globljim vpogledom in novimi odkritji. Tega pa nikjer izrečno ne stori. V *Histoire* izhaja sploh še s prvotnega stališča, iz istega duha negativne ocene o njihovem delu kakor v *Zgodovini in SSG*, le v nekoliko omiljeni obliki. Zato izzveneva sodba o protestantih v *Histoire*, knjigi, ki so jo prejeli udeleženci kongresa Mednarodne muzikološke družbe 1967, bistveno drugače kakor v omenjenem predavanju, priobčenem istemu forumu.

— — —

Obstojijo pa globlji kriteriji za vrednotenje glasbene storitve slovenskih protestantov, kakor je tisti, koliko so prispevali k širjenju sodobnih umetnostnih tokov na našem ozemlju.

Za presojanje umetnosti kakega naroda ni odločilno, koliko se je na njegovem ozemlju širila, marveč, koliko je postala njegova duhovna last in koliko je v nji postal sam ustvarjalen.

Sodim, da se za mozaikom do zdaj zbranih dejstev o protestantskem glasbenem delu že riše čisto drugačen glasbenokulturni obraz slovenskega protestantizma, kakor pa ga odbira dozdajšnje zgodovinopisje, ko strinja ta dejstva v celotnejše poteze:

v glasbenem delovanju slovenskih protestantov se je prvič spočel proces organskega spajanja med tokom evropske glasbene kulture in specifičnimi duhovnimi energijami slovenskega ljudstva na temelju slovenskega jezika ali z drugo besedo — je začela nastajati slovenska samonikla glasbena kultura.

Teza stoji in pade s pogojema, ali je v protestantskih pesmih tlela iskra pristnega, samoniklega umetniškega ustvarjanja in ali je protestantsko glasbeno gibanje imelo dovolj krepko družbeno zaledje, da je moglo uspevati, prenikati v slovensko zavest, jo razgibavati in preobražati.

Da so bile ljudstvu namenjene protestantske pesmi umetniško preproste, ne govori proti delu protestantov, marveč v njegov prid. Njihov zunanji ikonoklazem je ustvarjal — kakršnikoli so že bili njihovi zavestni nagibi — natanko tisto koncentracijo umetnostnih energij, ki je bila našemu ljudstvu takrat potrebna, da bi se prebilo do umetnostnih temeljev za zasajanje čvrste lastne glasbenokulturne stavbe. V bistvu torej to ni bila recesija okusa in znanja. Začetek pri umetnostnih izvorihi je bil za naše ljudstvo osnovni pogoj, da se vraste v evropsko umetnostno družino.

Tezo je treba seveda šele razviti in dokazati, vsekakor pa se da reči, da pomeni tak nazor o protestantskem glasbenem delu dejansko njegovo najbolj verjetno vrednotenje, saj razklepa precep, v katerega je zašlo naše umetnostno zgodovinopisje. Pameti se upira priznavati protestantom neprecenljive zasluge za slovstvo in prebujanje slovenske zavesti, obenem pa jih označevati za nazadnjake na področju likovne in glasbene umetnosti. Takšno



nasprotje vključuje podmeno nepojmljivega razkola v njihovi kulturni zavesti sami, in če bi obveljalo, bi hočeš nočeš kompromitiralo tudi vrednost njihove slovstvene storitve. Sodim pa, da storitev protestantov na glasbenem področju po notranjem pomenu in razvojni vrednosti ne zaostaja za njihovo slovstveno storitvijo in značilno je, da tudi v likovnoumetnostni literaturi zadnjih let že terjajo prevrednotenje vloge protestantizma glede na starejše nazore.

Zelo blizu bistvenemu pomenu protestantskega glasbenega dela na Slovenskem prihaja tudi Cvetko sam, ko v Zgodovini I 1958, 129 piše: »Če bi se bil protestantizem tu obdržal, če bi se bile klice, ki jih je tako vsestransko utemeljil in vsadil, razvijale nemoteno, bi bilo to obdobje verjetno tudi utemeljilo samostojen glasbeni razvoj. Tisto, kar je bilo trenutno ovira, bi se bilo pokazalo kot nujnost za umetniško osamosvojitvev, ki ji v taki obliki ponovna povezanost z zahodnimi stilnimi naziranjmi ne bi bila mogla škodovati, marveč bi ji kvečjemu pomenila izpopolnitev. Tega pa glasbeno delo, ki ga sledimo za razdobje reformacije, ni dočakalo. Protireformacija ga je ne le pretrgala, marveč v širšem pomenu besede tudi končala, kajti mnogo kasnejši proces osamosvajanja slovenske glasbe se je razvijal v povsem drugačnih razmerah in na osnovah, ki imajo s tem v načelu oblikovno sicer nekaj skupnega, so pa vsebinsko od njega povsem različne.« — Od tod bi bil samo še korak do sklepa, da notranja razvojna vrednost protestantske glasbe odtehtava vse, kar bi ji mogli očitati, ji daje temeljno napredno naravo in da jo potemtakem velja postaviti v same tečaje njenega vrednotenja. Namesto tega izraža Cvetko navedeno misel v SSG in v Histoire bolj nedoločno kot v Zgodovini, Andrej Rijavec pa v knjigi Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma 1967, 161, 164 že tako bežno in razblinjeno, da utrne še tisto edino lučko, ki pri Cvetku vsaj od strani osvetljuje bistvene glasbene zasluge protestantov.

Isti kriteriji, ki pokažejo protestantsko glasbeno storitev kot napredno in jo spravljajo v soglasje z družbeno naravo protestantizma, pokažejo tudi glasbenoumetnostno vlogo protireformacije v takšni novi luči, da izgine nasprotje med njeno družbeno reakcionarnostjo in umetnostno naprednim videzom. Protireformacija je pretrgala integracijski proces med evropsko glasbo in specifično slovensko zavestjo, tako srečno osnovan v protestantizmu. Dohitevanje evropske glasbe na naših tleh za protireformacije je bilo najbolj v prid tujemu življu in se je prelevilo spet v to, kar je bilo v predprotestantski dobi — v dejavnik potujčevanja za glasbenike naše krvi. Naše ljudstvo se je pogreznilo nazaj v kulturni mrak in vélika glasbena umetnost Evrope mu je postala spet samo lepa tujka — za četr tisočletja.

Vseh kali slovenske umetne glasbe pa protireformacija ni mogla zatreti. Sodim, da je bila za uspeh narodne glasbe v prerodni dobi tudi protestantska storitev eden od bistvenih dejavnikov. Analogno sodi za slovstvo France Kidrič, ko piše, da je bilo kali za pripravljanje slovenske prerodne misli na splošno v delu katoliških petdesetletij precej manj kakor v delu protestantskega razdobja (F. Kidrič: Zgodovina slovenskega slovstva 1929 do 1938, 130). Za glasbeno zgodovino velja seveda tudi to tezo šele dokazati.

— — —

Histoire je prvo v knjižni obliki izdano delo o slovenski glasbeni zgodovini v tujem jeziku.

Knjiga ni zasnovana kot znanstven priročnik, saj je prevod knjige SSG, ta pa je bila namenjena »širokemu krogu bralcev« (SSG, 5). Kot knjižni dar za udeležence kongresa Mednarodne muzikološke družbe v Ljubljani 1967 bi bila bolj rabila, če ne bi imela nadiha laiku namenjene informacije, če bi bila tako rekoč »prevedena v strokovni jezik«, snovno poglobljena in prosta znanstveniku nepotrebnih pojasnil.

Pa tudi če je taka knjiga namenjena predvsem tujemu izobražencu, ki ni ravno glasbeni strokovnjak, naj bo v navedbah kar moč zanesljiva, zagotovo pa skrbno otrebljena lahko razvidnih pomot in tiskovnih napak.

Histoire teh samoumevnih zahtev ne izpolnjuje vzorno, zadnje, tiste, ki bi jo bilo najlaže izpolniti, pa sploh ne.

Marsikatera formulacija iz predloge, iz knjige SSG, je sicer izboljšana ali popravljena, marsikatero popravka potrebno mesto pa je prevzeto nespremenjeno in v tekst se je vrinilo tudi nekaj novih napak.

To je toliko bolj škoda, ker je bila knjiga dana v roke muzikologom sveta za informacijo o slovenski glasbi. Površnosti, ki se smejo v tekstu za laika še zanemariti, so kočljive v očeh znanstvenika, občutljivega za izražanje in snovne odtenke v njegovi stroki.<sup>11</sup>

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. Za Cvetkovo interpretacijo

<sup>11</sup> Za upravičenje te pripombe naj navedem nekaj primerov iz odstavkov o Gallusu.

V Histoire Cvetko ne upošteva novih stališč, ki jih je izdelal v svoji monografiji o Gallusu (Jacobus Gallus Carniolus, Ljubljana 1965) in s katerimi odstopa od tistih v svojih starejših razpravah, marveč prevzema v takšnih primerih vselej starejša tolmačenja, pač po knjigi SSG, ne da bi jih popravljaj. To velja tudi za latinski citat iz Gallusovega predgovora k Madrigalom 1589: Nam qui interdum Gallo cantanti raucis vocibus immurmurent non desunt — Namreč tudi takšni so, ki včasih med Petelinovim petjem s hripavimi glasovi godrnjajo. V monografiji ga citira prav, v številnih drugih razpravah in tako tudi v Histoire pa prinaša ta citat z napakama, ki delata stavek nesmiseln: Non namesto Nam, raucibus namesto raucis.

V svojih starejših razpravah o Gallusu (od 1950 do članka v Glasbeni enciklopediji I, Zagreb 1958) navaja Cvetko za Gallusov smrtni dan 18. julij 1591, v poznejših (od Zgodovine I 1958 dalje) pa običajno 12. julij 1591 in tako tudi v Histoire. Obe verziji izhajata iz istega vira, iz Gallusovega obsmrtnega letaka 1591. V njem se Gallusov smrtni dan določa kar na štirih mestih: v tekstu dvakrat opisno in enkrat naravnost kot 18. julij, v naslovu pa po rimskem koledarskem štetju očitno po pomoti kot 12. julij. Da je Gallus umrl 18. julija 1591, je na tej osnovi prepričljivo sklepal že Mantuani 1899 in odtlej velja to v literaturi za nesporno; Cvetko ne pojasnjuje, zakaj ga ne zadovoljuje Mantuanijev sklep in zakaj se torej vrača na ovrženo verzijo, s tem pa brez utemeljitve znova začenja diskusijo o tem predmetu. — Kmalu po 1899 je bil odkrit še en vir, da določimo dan Gallusove smrti, res pa je, da v literaturi o Gallusu do zdaj še ni bil uporabljen. V zapiskih Gallusovega sodobnika Nathanaela Vodňanskega (objavljenih v razpravi J. V. Šimáka: Paměti Vodňanských z Uračova, Časopis Společnosti přátel starožitností českých v Praze X 1902, str. 13) je tudi naslednja beležka: 18. julija leta 1591 je umrl Jakobus Handl, vzvišeni glasbenik, pokopan pri sv. Janezu v cerkvi kraj mosta v Starem mestu praškem (18. čce Léta 1591 umřel Jakobus Handl, vznešený musicus, pochován u sv. Jana v kostele konec mostu v Starém Měště Pražském).

Stavek: »Menzuralna znamenja je (Gallus) večidel reduciral in s tem poenostavil notacijo« (Histoire, 43; prevod iz SSG, 44) je posnetek Mantuanijeve, danes nevdržne teze, izvirajoče iz njegove zavzetosti za Gallusovo slavo, češ da je Gallus opravljal novotarsko delo na področju poenostavljanja menzuralne ritmične notacije; ta zgodovinska naloga je bila opravljena v evropskem merilu že pol stoletja pred Gallusom.

slovenske glasbe v zgodovinskem procesu pa je značilno, da se trudi zabrisovati razlike, ki jo ločijo od evropske, in dokazovati, da je z njo uspešno tekmovala, le da se v raznih dobah zavoljo zaviralnih zgodovinskih faktorjev ni mogla tako uspešno razvijati, kakor se je glasba v nekaterih drugih deželah. Sodim, da s tem prepričuje tujega raziskovavca prej o nasprotnem in mu zastira pogled na pristni, neizpodbitni prispevek naše glasbe k svetovni kulturi.

V primerjavi s SSG se čuti v *Histoire* v stilizaciji teksta težnja k panegričnemu povzdigovanju našega glasbenega življenja v tej ali drugi dobi in po prečenju storitev pri nekaterih skladateljih. Takšno stiliziranje postane kmalu enolično, ker jemlje tekstu plastičnost in bravcu merila za primerjanje; hvalevredno zaželeni učinek zbuditi pri tujem bravcu zanimanje za našo glasbo in glasbene ustvarjalce se pri tem kaj lahko sprevrže v vtis, da so sodbe cenene.<sup>12</sup>

Pri knjigi, kakršna je *Histoire*, je kajpak tudi prevod občutljiva naloga. Ne mislim, da mora biti prevajavec glasboslovnega teksta sam temeljito glasbenoteoretično izobražen; če ni, pa je neizogibno, ali da se sam seznanj s strokovnim mišljenjem in izražanjem v obeh jezikih ali pa da se posvetuje z izvedencem, ki je v tem doma. Prevajavka *Histoire* takega svetovavca očitno ni imela, sama se pa tudi ni srečno prebila skozi zanke tega glasbenozgodovinskega teksta. Prevod, ki je tako nastal, je glasbenostrokovno nesprejemljiv, na več mestih pa sploh nerazumljiv.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> S tem npr., da je pri »Gojmiru Kreku izpuščena opomba iz predloge, češ »kot skladatelj pravzaprav ni posebno zanimiv« (SSG, 257), dobi drugo, kar je o njem kot skladatelju še povedano, nesorazmerno hvalen smisel, zlasti še, ker prevod kar po vrsti preveličuje sodbe, ki so v predlogi zmerneje formulirane: »njegovo veliko znanje« je nadomeščeno z »veliko tehnično mojstrstvo« (grande maîtrise de la technique), »pravilnost forme« s »popolnost forme« (perfection de la forme), »estetsko lepo formirane melodične linije« s »čudovito vodene melodične linije« (lignes mélodiques admirablement conduites), »mnogo pomembnejše kot skladateljsko delo« s »še bolj pomembno kot njegovo skladateljsko delo« (plus important encore que son activité de compositeur; *Histoire*, 284—5). Spričo teh superlativov avtorju potem tako rekoč že zmanjka besed za sorazmerno prikladno označitev naslednjega skladatelja, zares mnogo pomembnejšega Lajovca.

Med skladatelji novejšje dobe, od 19. st. do danes, je najboljirneje obravnavan Risto Savin. Vem, da ne gre presoati slovstvena dela z vatlom v roki, okoliščina v zvezi s Savinom mi ponuja le zanimivo ponazoritev iz literature, koliko nas povprečen tujec pozna. V bogato ilustrirani, sumptuozno opremljeni knjigi Roberta Bernarda: *Zgodovina glasbe (Histoire de la musique I—III 1961—3)* je v poglavju o jugoslovanski glasbi Risto Savin izmed vseh jugoslovanskih skladateljev edini predstavljen s sliko, to pa je tako, kot če bi v ilustrirani jugoslovanski slovstveni zgodovini pokazali na sliki samo npr. pesnika Rudolfa Maistra. Dragotina Cvetka samega navaja Bernard v popolni časoslovni nerazvedenosti med srbskim skladateljem Kosto Manojlovićem in hrvatskim Franom Lhotko: »V Sloveniji je muzikologijo zlasti reprezentiral D. CVETKO...« (En Slovénie, la musicologie a été notamment représentée par D. CVETKO..., III 1963, str. 1261), naslednji odstavek pa začenja: »Z začetkom 20. st. letja...« Bernard je seveda kompilirjal iz gradiva, ki ga je pač imel.

<sup>13</sup> Nepojmljivo mi je, zakaj si strokovne izraze nekako po metodi dobesednega prevajanja kuje često kar sama. — Orgle so po francosko orgue, ne orgues (večkrat), današnja viola je alto, ne viole (308 itd.); ta beseda pomeni drugo vrsto instrumentov, timpan je timbale, ne tympanon (72); tudi ta izraz se uporablja le za druge, starinske instrumente), pihala in trobila niso instruments à vents (!) et cuivres (249), marveč instruments en bois, en cuivre oz. (navadno) kratko bois, cuivres, a instruments à vent ali kratko vents je izraz za njihov vrstni pojem. Imena današnjih instrumentov sodijo že v splošno jezikovno rabo. — Pesemska oblika je forme lied, ne forme de (la) chanson (225 s.), prekomponirana forma je npr. forme à composition continue, ne forme

Težave je imela prevajavka gotovo že spričo tega, da je izvirnik prepojen z duhom nemške muzikološke tradicije in njene stilnoklasifikacijske metode, tako tuje romanskemu glasbenemu zgodovinopisju. Že zato, mislim, se tekst ni dal voljno prelivati v francoščino.<sup>14</sup>



Učiteljica zgodovina odkriva značilnosti in mehanizme razmaha in zastoja v preteklih dobah naše glasbene kulture.

V upadnih dobah, te so bile daljše od prvih, so bili glasbeni ustvarjalci odtrgani od domačih družbenih plasti; kar so ustvarjali, je imelo pečat »tuje učenosti« in obenem provincializma, naše najboljše moči pa je vsrkavala tujina.

Najstarejšo dobo našega pogojnega glasbenega razcveta smemo slutiti morda v 9. st., za Cirila in Metoda. V obeh mlajših, tu mislim na protestantsko v 16. in na narodnostno v 19. st., je bila slovenska družba v dovolj krepkem neposrednem stiku s svojimi lastnimi glasbeniki, da so ustvarjali samosvoje, v bistvu samonikle umetnine. Odločilno znamenje takšne razcvetne dobe v njeni družbeni dimenziji je dovolj množična umetnostna usmerjenost družbenega organizma, da se noben njegov član ne izogne popolnoma njenemu vplivu. V narodnostnem obdobju 19. st. so tako pri nas kakor drugje na svetu dajali ton odnosu družbe do umetnosti ljudje, ki so ustvarjali umetnostno aktivirano ozračje, v katerem je umetnik veljal za znano in občudovano osebnost, sam pa je imel občutek družbene potrebnosti in varovanosti. V Neaplju je imel sodbo o vprašanih lepega petja vsak facchino; Beethoven je sicer umrl v bedi, njegova pogrebna svečanost pa je bila dogodek za ves Dunaj; spevi Gregorja Riharja so preniknili

de la chanson composée d' un bout à l'autre (261), samospev je mélodie, ne composition pour voix seule (308). — »Stavek« v pomenu faktura (kompozicijskostavna določenost skladbe, avtorjeva »glasbena pisava«) prevaja večkrat prav z écriture, kdaj pa zoper smisel tudi z mouvement (123) ali s formation (266) itd.

<sup>14</sup> V tej zvezi je informativno, kar piše Claude Rostand pod zaglavjem Vprašanje baroka v knjižici Nemška glasba (La musique allemande 1960, str. 44—8, v zbirki Que sais-je?).

V našem glasboslovju sta se gotovo pod vplivom nemškega udomačila dva izraza, ki ju tudi Cvetko obilno uporablja: oblikovanje za Gestaltung, izpoved za Aussage. Predstavnosti in miselnosti francoskih glasbenih piscev sta pojma odročna, saj je treba dolgo prebirati njihove tekste, da se v njih najdejo z njima skladni izrazi, ki niso opisni. Za oblikovanje v označenem pomenu prevajavka rada uporablja izraz formation; v francoskih glasboslovnih tekstih srečujemo to besedo v pomenih za izobrazba, zasedba, ansambel, za oblikovanje v tem pomenu pa ne, zato se bojim, da so v prevodu mesta kot naslednja kratko in malo nerazumljiva: Par la façon de leur formation (Glede na način oblikovanja, 223; SSG, 195); la conception de la formation de Bravničar est principalement programmatique (Programski koncept je pri Bravničarju... vodilen v njegovem oblikovanju, 305; SSG, 276); nouveaux procédés de formation (novi oblikovalni prijemi, 316; SSG, 289) itd. Pri francoskem glasbenem estetiku Charlesu Laloju nahajam v smislu »umetniško oblikovanje« v pokazanem pomenu izraz »stylisation artistique« (La musique des origines à nos jours, Larousse 1946, 512) in mislim, da izraz stylisation tudi v vseh gornjih primerih, vstavljen namesto formation, zadene v črno. — Pomena izraza izpovedni koncept (SSG, 280) prevajavka že sama ne razume prav, ko ga prevaja s concept de confession (299), saj ne gre za spoved, marveč za pojem, ki ga izraža francoska beseda énoncé; vendar mislim, da uporabljajo Francozi v tej glasbenoestetski zvezi samo besedo expression, še mnogo rajši pa pojem opisujejo.

globoko v naše podeželje, da so jih mamice prepevale otrokom, ko za skladatelja še vedele niso. Takrat Slovenci v osnovni glasbenokulturni usmerjenosti nismo bili provincialci.

Če presojamo naš današnji glasbeni položaj, vidimo skozi to zgodovinsko prizmo v njem močne razcvetne in močne upadne vrvine, vendar ob izločitvi zgolj kvantitativnih kriterijev zadnje odločno prevladujejo.

V glasbeni kulturi smo še vedno pretežno obrobna dežela. Značilnosti recesivnih obdobj iz preteklosti se spet pojavljajo. Ustvarjamo marsikaj in svetovnem razvoju smo tik za petami, to, kar ustvarjamo, pa ima prej značaj presajanja tujih vrednot k nam kakor pa nečesa specifično našega. Kolikor nas v svetovnem glasbenem zboru upoštevajo, nas zavoľjo prvovrstnih storitev, kakršne bi mogle nastajati tudi drugje; naša lastna plaha pesem tone v njem. Naši najboljši, tisti, ki jih svet šteje med prvake svetovnega glasbenega prizorišča, najčešče emigrirajo — prav, kakor so njihovih predniki v preteklosti — in se šele potem prav uveljavijo.

Vendar nas tudi sodobnost uči. Opozarja nas, da ima nauk zgodovine za nas samo prav omejeno vrednost, verjetno manjšo, kakor jo je imel za katerokoli preteklo dobo. Vrednotenje po zgodovinskih vzorcih odpoveduje, to, kar se zdi kot nekoč, je samo na videz takšno. S temeljnimi premiki vrednot je nastal iz temeljev nov položaj. Svet je postal majhen, integriran, utripa v enotnem ritmu in usoda narodov je celostna. Kriterij samoniklosti narodne kulture v klasičnem smislu bleđi, ni več sodoben. Univerzalizacija umetnostnega jezika ne pomeni več proskribiranega kozmopolitizma, dobila je celo razvojno pozitiven predznak.

En kriterij pa vsekakor ostane. Umetnikovo delo potrebuje zaledje, družbeno resonanco.

Za vsako od obeh obdobj naše glasbene povzđige v preteklosti je bilo značilno še nekaj — obstoj posebne plasti glasbenega ustvarjanja, v kateri sta se medsebojno prežemala umetna glasba in ljudski okus in sodim, da je bila prav ona vsakokrat poganjavka glasbenega razcveta: v 16. st. je bila to protestantska, v 19. st. ljudska pesem. Takšna srčika torej mora obstajati, da se okrog nje kristalizira živa zveza med glasbeniškim slojem in nosilno družbeno plastjo. Trdim, da je ta dragoceni pogoj za nov vznik specifične glasbene kulture in za njeno živo zvezo z družbenim nosivcem izpolnjen tudi danes sam na sebi: mislim na partizansko pesem — najmlajši sad zveze med življenjsko močjo ljudstva in umetnim glasbenim ustvarjanjem. V partizanski pesmi so vse energije, ki bi mogle pognati našo glasbeno umetnost v nov razvojni višek, te energije pa vendar neizkoriščene počivajo. Ne gre za to, ali partizansko pesem samo še gojimo; s tem da jo perpetuiramo v njeni prvotni preprosti obliki, ne ustvarjamo kulturnih vrednot. Gre za vprašanje, ali smo zmožni pretočiti njene energije v nov razcvet umetne glasbe, ustvarjati umetnine iz njenega duha — tako npr., kakor se je iz nemškega protestantskega korala rodil Bachov Matevžev pasijon ali Boris Godunov Musorgskega iz ruske ljudske pesmi. Kozinova Partizanska simfonija npr. je takšna glasba — vendar zakaj se okrog partizanske pesmi ni spočel podoben kristalizacijski proces med glasbo in družbo, kakor se je v preteklosti okrog protestantske in ljudske pesmi?

V harmonično stavbo glasbenokulturne zavesti, ki jo je dolga desetletja gradilo meščanstvo, so se po prvi svetovni vojski povsod po svetu zasekale grde, usodne razpoke, tako da je z življenjskim mitom te družbe

vred izhiral. Glasbeniki se danes počutijo tako nelagodno, tesnobno, kot drugi umetniki in sploh kulturni delavci, in to pač zato, ker ni nosilne družbene plasti, ki bi jih spontano vzdrževala. Sprašujejo se, za koga ustvarjajo in kakšen smisel ima njihovo delo.

Namesto umetnikov so stopili na podstavke drugi junaki, da se sončijo v množični priljubljenosti — mojstri površinskega razvedrila, prinašavci zabave, tisti, ki ne ustvarjajo pristnih vrednot, znajo pa sproti prikrivati ljudem praznoto njihovega življenja.

Kaže torej, da značilnosti našega glasbenokulturnega položaja, v katerih se izraža zastoj, ne izhajajo, ali ne samo, iz specifičnih razlogov in da ne pomenijo nove faze glasbenokulturne recesije po vzorcih iz naše glasbene preteklosti, marveč da ima ta pojav bistveno drugačno naravo. Današnja odtrganost glasbenega življenja od nosilne socialne podlage je nastala pod pritiskom takšne in še hujše razkrojenosti na svetu sploh. Vladajo umetnostno razkrajalne sile, ki tako močno interferirajo z umetnostno pozitivnimi, da preprečujejo množicam živi stik z umetnostjo v njenih osnovnih pristnih oblikah in zavirajo tudi višji umetnostni razcvet.

Seveda ne mislim, da pri nas ni več nobenih specifičnih sil, ki bi vplivale — bodisi razkrajalno bodisi pospešujoče — na našo glasbeno kulturo, pač pa, da se dajo te spoznati šele, ko so v spletu celotnega položaja tiste splošno učinkujoče zanesljivo razbrane.