

POMEN DRAGOTINA CVETKA ZA RAZVOJ SLOVENSKEGA GLASBENEGA ZGODOVINOPISJA

MATJAŽ BARBO

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Članek se posveča delu Dragotina Cvetka s posebnim poudarkom na njegovih prizadevanjih za institucionaliziranje slovenske muzikologije, ki jo je razumel predvsem kot zgodovinsko disciplino posebnega nacionalnega pomena. Cvetkova muzikološka dediščina je požela precejšnje mednarodno priznanje in ostala nepogrešljiva za nadaljnji razvoj slovenske muzikologije.

Ključne besede: Dragotin Cvetko, slovenska muzikologija, zgodovina glasbe, slovenska glasba

Abstract: The paper presents Dragotin Cvetko's work with a special emphasis on his setting up institutional foundations for the development of musicology in Slovenia, which he understood, first and foremost, as a historiographical discipline with a specific national status. Cvetko's musicological legacy gained considerable international acclaim and has remained indispensable for further development of Slovenian musicology.

Keywords: Dragotin Cvetko, Slovenian musicology, history of music, Slovenian music

»Sijajni občutki so me prevevali ob zavesti, da se slovenska znanost vključuje v evropsko tudi po liniji muzikologije,«¹ piše Dragotin Cvetko ob spominih na ustanovitev Oddelka za muzikologijo, ki si ga je izbral za svoj poseben »življenjski načrt.«² Ta načrt je predvideval najprej institucionalne temelje za razmah muzikologije kot znanosti. Njegov simbol in hkrati njegov konkretni temelj je omogočila prav ustanovitev samostojnega muzikološkega oddelka in njegova priključitev k ostalim humanističnim disciplinam znotraj Filozofske fakultete. Ob tem je Cvetkov načrt predvideval zanesljiv epistemološki okvir, ki je na eni strani omogočal znanstveno primerljive rezultate, obenem pa so le-ti s svojim nacionalnim predznakom vedno zagotavljali tudi njen specifični (nacionalni) status. Zgodovinopisje je s svojo tradicionalno veljavo znotraj muzikologije pomenilo identifikacijsko os tovrstnih prizadevanj, zato je bilo razumljivo tudi za Cvetka temeljno izhodišče muzikoloških znanstvenih stremeljenj in najbolj zanesljiv pokazatelj njihovih rezultatov. Usmerjenost

¹ Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 162.

² Cvetko, *V prostoru in času*, 162.

v slovensko glasbo pa je hkrati dodeljevala Cvetkovim prizadevanjem izraziti nacionalni pečat, zato značaj posebnega narodnostnega pomena ter hkrati zaradi razpoznavne in zanimive edinstvene specifike tudi širši mednarodni odmev. Cvetko priča o tem premisleku ob samem vstopu muzikologije v krog ostalih humanističnih ved in ga označi za »najvažnejše vprašanje«:

Važnejše kot to, kar za realizacijo sploh ni bilo problem, celo najvažnejše je bilo vprašanje, kam, v katero področje bo v trenutku, ko se je glasbena znanost v mednarodnem prostoru že široko specificirala in v svojem okviru razvila vrsto samostojnih disciplin, najprej krenila slovenska muzikologija. Odločila se je za historično smer, se pravi za zgodovino glasbe, ki je nasploh tudi drugod še vedno osrednja disciplina, zdaj uprta v nova spoznanja o sistematiki raziskovanja in obravnavanja tematičnega gradiva. Temu je dala prvenstvo. Bolj kot splošni je namenila zanimanje zgodovini slovenske glasbe, da bi le-ta bila 'dostopna spoznavanju na domačih tleh' in bi dobila tudi možnost, da postane 'sestavni del zgodovine svetovne glasbe', kar se doslej še ni zgodilo, ker je preprosto ni bilo.³

Seveda je jasno, da Cvetko s tem ni postavil zgodovinopisja za edino področje muzikološkega raziskovanja, ki bi bilo vredno zanimanja. Nasprotno, zavedal se je široke palete raziskovalnih področij, na katerih se je muzikologija razvijala, vendarle je upravičeno postavil zgodovinopisje za ključno. Na eni strani je to odločitev upravičeval tradicionalni položaj historiografije znotraj muzikologije s samoumevnostjo, s kakršno se je uveljavljala vse od Forkla do Adlerja. Na drugi strani pa se je tovrstno nacionalno opredeljeno zgodovinopisje legitimiralo s ciljem, ki si ga je zadalo z raziskovanjem narodovih glasbenih ostalin v pritrjevanju nacionalne identitete, kar ga je nato obratno etabliralo v krogu sorodnih humanističnih ved kot vedo posebnega nacionalnega pomena.

V tem je bila Cvetkova odločitev nesporno zgodovinsko ustrezna tako s strani vzpostavljanja neke tovrstne nacionalne znanstvene tradicije kot glede na tedaj sodobne razvojne poudarke znotraj muzikologije. Slednja se je kot sodobna znanost navezovala na historiografsko dediščino, ki je izšla iz idejnih predpostavk prebujene nacionalne zavesti meščanstva, potrjujočega se z narodom in njegovo zgodovino. Vendarle je svojo lastno tradicijsko os mogla povezovati le s teoretsko refleksijo o glasbi, katere izročila segajo nedvomno v same začetke koncipiranja glasbe. Prav zato je razumljivo mogoče tovrstno tradicijo uspešno odkrivati pri nas tako kot drugje, s tem pa same začetke slovenskega pogojno rečeno »muzikološkega« raziskovanja postavljati v daljno preteklost. O tovrstnih »začetkih teoretskega premisleka o glasbi na Slovenskem« bi tako nedvomno lahko govorili daleč pred institucionaliziranjem muzikologije na Slovenskem. Nekaj razprav se je v novejšem času osredotočalo prav na to dediščino slovenske glasboslovne tradicije. Tako se je Jurij Snoj posvečal sledovom najstarejših glasbenteoretskih traktatov, ki so bili pri nas vsaj prepisovani, če že niso nastali pri nas.⁴ Poleg tega sta zanimiv prispevek k zgodovini slovenskega »sistematično-muzikološkega« pisanja pri nas predstavila nedavno

³ Dragotin Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", *Muzikološki zbornik* 13 (1977): 8.

⁴ Jurij Snoj, "Ljubljanski prepis traktatov Gvidona Aretinskega", *Muzikološki zbornik* 28 (1992): 63–71.

tudi kolega Metoda Kokole⁵ in Radovan Škrjanc⁶ z razgrinjanjem rokopisov učbeniškega značaja iz 18. stoletja, za katere lahko domnevamo, da so nastali na Slovenskem. Seveda je nekaj tovrstnih del nastalo tudi v 19. stoletju, če se spomnimo vsaj glasbenoteoretskih zapisov, objavljenih v Maškovi *Gerlici* ali pa denimo Foersterjevega učbeniškega dela.

Vendarle gre za dediščino, ki jo seveda le pogojno lahko označimo kot neposreden nastavek muzikološke misli na Slovenskem. Razumljivo je zato, da je v svoj pregled zgodovine muzikološke misli na Slovenskem ne vključita ne Cvetko⁷ ne Sivec.⁸ Oba se s svojega zornega kota upravičeno ustavljata pri zgodnjem glasbenem zgodovinopisju 19. stoletja, ki ima tako ali drugače slovenski nacionalni predznak, pri Kamilu Mašku, tako zlasti ob njegovem prvem omenjanju Gallusovega kranjskega porekla, pa pri Rakuši, Trstenjaku, Steski, Beraniču, pozneje, po prvi svetovni vojni, pa seveda pri Mantuaniju, Dolinarju, Ukmarju in Škerjancu. Cvetko pri tem ne spregleda za poznavanje glasbene kulture na Slovenskem dragocenih prispevkov Radicsa in Keesbacherja, a ju v značilni nacionalni perspektivi pospremi z besedami, da »sta v slovensko glasbeno zgodovinopisje prispevala vsaj posredno«.⁹

Cvetko je leta 1977 v svojem pregledu »današnjega stanja muzikologije« spregovoril o »treh smereh«¹⁰ njenega razvoja. Poleg zgodovinopisja je navedel še folkloristiko, ki da je bila s Francetom Maroltom »načrtnejša in uspešnejša«,¹¹ ter – kot tretje področje – »orientacijo v stilno-estetska razmišljanja in iskanja«, ki zaradi svoje fragmentarnosti Cvetku pomeni nekakšen »sistematični« pol Adlerjeve muzikologije. Pri tem poudari, da gre za »osamljen pojav, po Vurniku v tej smeri ni bilo konkretnega nadaljevanja«.¹²

Vurnik je bil dejansko tudi eden prvih, ki se je javno zavzemal za znanstveno spoznanje znotraj umetnosti, v glasbi enako kot drugod. S tem je nadaljeval prve pobude Ivana Prijatelja in Izidorja Cankarja, da bi v okviru novoustanovljene univerze leta 1919 organizirali študij muzikologije. Leta 1929 je tako v reviji *Dom in svet* ob analizi slovenskega glasbenega življenja kritično pozval konservatorij:

Konservatorij bi se nujno moral modernizirati; poleg obrtno-rokodelskega znanja

⁵ Metoda Kokole, "Glasbenoteoretični in pedagoški priročniki iz 'dolgega' 18. stoletja na Slovenskem", *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011): 49–74.

⁶ Radovan Škrjanc, "Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških Fundamenta", *Muzikološki zbornik* 47, št.1 (2001): 75–92.

⁷ Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije".

⁸ Jože Sivec, "Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem", *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 145–181; Jože Sivec, "Glasbeno zgodovinopisje na Slovenskem (1930–1980). Razvojne značilnosti, raziskovalna področja, najvidnejši dosežki", v: *Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Ob 10-letnici smrti Marje Borštnikove. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 24. do 26. junija 1992 pod vodstvom Toneta Pretnarja*, Obdobja 14, ur. Marko Juvan in Tomaž Sajovic (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994), 115–129.

⁹ Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", 6.

¹⁰ Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", 6.

¹¹ Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", 6.

¹² Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", 6.

bi moral vzgajati tudi glasbeno inteligenco v višjem smislu umetnostne izobrazbe. Ni dovolj, da nam vsako leto vzgoji par pevcev in igračev klavirja in violine. Treba je tudi, da igrači glasbo do dna razumejo in ne igrajo vsega po istem, naučenem, večji del romantičnem kopitu, da so se okoristili in izobrazili ob stari glasbi in jim umetnostna vprašanja niso španska vas.¹³

Slovenska glasba torej nujno potrebuje »umetnostno izobrazbo«, ki jo po analogiji z likovno umetnostjo more zagotoviti le čvrsta znanost, torej muzikologija, znotraj nje pa predvsem zgodovina:

Nobena znanost, nobeno spoznavanje, ki hoče imeti za predmet umetnost, ne more mimo tega konkretnega objekta spoznavati v zrak in tako je edina specialna umetnostna znanost le umetnostna zgodovina s pomožnimi panogami, edino znanstveno umetnostno spoznanje le umetnostnozgodovinsko, edini znanstveni sistem le oni, ki je vzet s telesa predmeta in nanj edino pristoja.¹⁴

Vurnik je navedene misli še izostril v luči ostre polemike z Josipom Vidmarjem, čigar metodo je označil za »intuitivno« in jo umestil med »spekulativno parasitstvo, ki je bilo res do neke mere zadnja desetletja vzrok oddaljenja od predmeta«. ¹⁵ Namesto tega je Vurnik zagovarjal »konkretno« sistematiko Izidorja Cankarja, ki po njem predstavlja s svojim objektivnim spoznanjem »kaziplot iz zmed in anarhije umetnostno-teoretske subjektivne spekulacije k novemu, realnemu in objektivnemu spoznanju umetnosti«. ¹⁶

Prav težnja po objektivnem spoznanju, ki naj bo metodološko vodilo tudi pri razumevanju umetnosti, je tista, ki je sprožila zahtevo po zgodovinski interpretaciji, v njenem okviru pa težnjo po slogovni sistematizaciji. Metodološko zahtevo, ki jo je Izidor Cankar uspešno presajal v slovensko umetnostno zgodovino, je Vurnik prenesel v glasbo,¹⁷ zares uresničil pa jo je v veliki meri v svojem konceptu glasbenega zgodovinopisja šele Cvetko. Značilno je, da je mnogo pozneje Janko Grilc v svoji oceni Cvetkove druge knjige *Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem* implicitno izpostavil prav to težnjo do Cvetkovega historizma, ko je zapisal kot njegov ideal: »toda najteže se je dokopati do objektivnega prikazovanja umetniške stvaritve ali celotnega umetnostnega obdobja«. ¹⁸

Leta 1926 je Vurnik v enem od svojih zavzemanj za muzikologijo znotraj univerze celo sistematiziral osrednja področja muzikološkega raziskovanja. Zapisal je, da je za

¹³ Stanko Vurnik, "Slovensko glasbeno življenje I. 1928", *Dom in svet* 42, št. 1-2 (1929): 63–64.

¹⁴ Stanko Vurnik, "Polemika k poglavju o pojmovno-spekulativnem in historičnem spoznavanju umetnosti", *Dom in svet* 40, št. 8 (1927): 281.

¹⁵ Vurnik, "Polemika k poglavju", 281.

¹⁶ Vurnik, "Polemika k poglavju", 281.

¹⁷ Že France Stelè tako v oceni Vurnikovega *Uvoda v glasbo I.* ugotavlja, da je skušal Vurnik preizkusiti, »če osnovna spoznanja, ki jih je fiksiral C.[ankar] za vse panoge likovne umetnosti, veljajo tudi za druge stroke, posebno za glasbo. Vurnikov sistem je ta dokaz v precejšnji meri tudi prinesel [...]« France Stelè, "Stanko Vurnik: Uvod v glasbo; I. Sistematični del", *Dom in svet* 42, št. 5 (1929):157.

¹⁸ Janko Grilc, "Dr. Dragotin Cvetko. Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem – II. Knjiga", *Naša sodobnost* 8, št. 7 (1960): 669–671.

ustanovitev muzikološke stolice na univerzi »zadnji, prav zadnji čas«. V ospredju njegovega načrta je seveda zgodovina, ki jo dopolnjuje folkloristika:

Treba je dalje, da se na naši univerzi ustanovi muzikološka stolica, zadnji, prav zadnji čas je, da se začne smotreno [!] in organizirano delo za zbiranje gradiva naše glasbene zgodovine, kar ne bo baš nehvaležno delo. To delo se vrši v velikih presledkih, vrše ga posamezniki na svojo roko, ki pa so več ali manj ovirani, da bi svoja dognanja tudi izdali in jih napravili za splošno prosvetno dobro. Zadnji čas je, da se že enkrat začne delo za zbiranje glasbenega folklorja [!] na organiziran in metodičen način, oziroma da se uredi in zbera že obstoječe zbirke in začno polagoma dopolnjevati in izdajati. Muzikalije ginevajo od leta do leta od zobu časa vsled neprevidnosti posestnikov, in koliko je še ljudi, ki pojo pesmi iz XVII., XVI. stoletja?¹⁹

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

Treba nam je strokovne, resne, objektivne kritike, kar naša dnevna povprečno ni in zato nosi dobršen del krivde na površnosti našega glasbenega dosegljanja, ki nam, kakršen je, še vedno ne more zagotoviti uglednejšega položaja na evropskem torišču!²⁰

Estetska presoja kot zagotovilo kritiške objektivnosti pri Vurniku tako nastopa v vlogi sistematičnega pola muzikološkega raziskovanja, s tem pa se Vurnikova epistemologija muzikologije praktično povsem ujema z omenjenimi »tremi smermi« iz Cvetkove analize »stanja muzikologije« leta 1977.

Nekaj let za Vurnikom se je tudi Cvetko javno zavzel za prenovo sodobne univerze, ki naj bi izgubljala znanstveni značaj ter ga nadomeščala s strokovnim. V zapisu, ki bi se prav lahko nanašal na današnji čas, Cvetko poudarja značilne univerzitetne vrednote kot so povezanost profesorjev in študentov v posvetitvi znanosti, gojenje čiste znanosti »brez ozira na praktično uporabo«,²¹ svobodo duha in gojitev nacionalne, torej slovenske kulture, ki ji v tedaj aktualnih prevladujočih jugoslovanskih unitarističnih povezavah daje poseben poudarek. Zdi se, da v poudarjanju nacionalnega značaja univerze po svoje programatsko izreka celo ideje, ki označujejo njegov koncept sodobne slovenske muzikologije, kot ga desetletja pozneje razvije ob univerzitetnem institucionaliziranju muzikologije:

Vedeti moramo zlasti to-le: kakor je znanost po svojem duhu internacionalna, tako zelo korenini predvsem kar se metode tiče, v nacionalnih posebnostih. To ji daje značaj 'narodne' univerze.²²

¹⁹ Stanko Vurnik, "Slovensko glasbeno življenje v letu 1925", *Dom in svet* 39, št. 1 (1926): 64.

²⁰ Vurnik, "Slovensko glasbeno življenje v letu 1925", 64. Podčrtal avtor članka.

²¹ Dragotin Cvetko, "Kulturni pomen sodobne in posebej slovenske univerze", *Sodobnost* 4, št. 10 (1936): 470–475.

²² Cvetko, "Kulturni pomen", 474.

Vsekakor je bila do ustanovitve muzikološke stolice na univerzi še dolga pot. Potem ko je glasbena zgodovina postala dopolnilni predmet na konservatoriju, jo je bilo po letu 1942 mogoče izbrati kot dodatni C-predmet na Filozofski fakulteti. Kot je znano, sta si ga izbrala Karel Rakovec in Jože Osana,²³ kolega z umetnostne zgodovine, ki sta po vojni oba izkusila bridko usodo politične emigracije. Medtem ko se je Rakovec sicer izraziteje posvečal umetnostnozgodovinskim vprašanjem, pa je za razvijanje muzikološke misli pomembnejši prispevek Jožeta Osane. Osana, ki se je po vojni usmeril na področje glasbene estetike, zaznamovane z Akvinčevo in Aristotelovo sholastično dosledno sistematičnostjo, je že v 40. letih prejšnjega stoletja med drugim opozoril tudi na problem slogovnega periodiziranja, ki da se po njegovem mnenju kaže pri Adlerju. Adler po njegovem mnenju skuša v članku »Periodisierung der abendländischen Musik« »razdeliti vso glasbena zgodovina na obdobja; ker pa mu je kriterij le zunanje primerjanje, temelječe na slogih, kmalu naleti avtor na težave.«²⁴

Izhodišče za samostojni razvoj glasbenozgodovinskega raziskovanja in poučevanja je predstavljala ustanovitev znanstvenega odseka na Akademiji za glasbo leta 1945. Odsek, ki ga je vodil Dragotin Cvetko, se je značilno dopolnjeval z odsekom za glasbeno folkloro pod vodstvom Franceta Marolta. Po Maroltovi smrti leta 1951 je delovanje njegovega odseka zamrlo, znanstveni odsek pa je postal oddelek.²⁵ Njegovi sodelavci so bili Vilko Ukmar (ki je bil kot ideološko neprimeren odstavljen z mesta direktorja ljubljanske Opere, Cvetko pa mu je ponudil mesto predavatelja na Akademiji za glasbo) kot predavatelj za starejšo zgodovino glasbe, Miro Adlešič za akustiko glasbe ter več predavateljev za praktične predmete.

Po Cvetkovem pričevanju je v 50. letih prišlo do prvega resnega posveta o priključitvi muzikologije univerzi v vladni palači, kamor je bil Cvetko povabljen skupaj z dvema teatrologoma.²⁶ Cvetko se je za omenjeno možnost seveda zavzel. Tako je leta 1959 Svet za znanost LRS sprejel sklep o priključitvi muzikologije Filozofski fakulteti, nato pa je dekan Mikuž 20. junija istega leta s tem seznanil Fakultetno upravo Filozofske fakultete, ki se je s tem strinjala.²⁷ Sklep je nato potoval na Univerzitetno upravo, ki je o njem razpravljala že dva dni pozneje, 22. junija. Značilen je zapis te točke na dnevnem redu, ki se glasi: »Razprava o predlogu sveta za znanost LRS o vključitvi glasbeno-narodopisnega inštituta v sestav univerze«.²⁸ Bolj kot neko obče razumevanje muzikologije kot etnomuzikološke discipline ta zapis izpričuje očitno povezavo muzikologije in glasbenega narodopisja pri vključevanju na Filozofsko fakulteto, saj je v nadaljevanju najti formulacijo, da gre za

²³ Prim. Dragotin Cvetko, "Muzikologija", v: *Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani* (Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 1969), 279; Jože Sivec, "Oddelek za muzikologijo", v: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani: 1919–1989*, ur. Vasilij Melik in dr. (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989), 237.

²⁴ Jože Osana, "Čas in razvojna stalnica glasbe", *Dom in svet* 56, št. 2 (1944): 125.

²⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 151.

²⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 159.

²⁷ Matjaž Barbo, "Moj življenjski načrt": Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem", *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 7.

²⁸ Zapisnik 7. redne seje univerzitetne uprave Univerze v Ljubljani, 22. junija 1959, tipkopis, Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

»muzikologijo in vse druge teoretske discipline, ki so bile del akademij«. ²⁹ V sklepu, ki ga nato dobesedno povzame sklep univerzitetnega sveta, sklican pet dni pozneje, 27. junija, pa nato sledi izrecno zapis, da se preneseta na fakulteto glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo. ³⁰

S sklepi je bil nato seznanjen znova Svet za znanost LRS oziroma Izvršni svet in že 23. novembra 1959 je fakultetna uprava Filozofske fakultete razpravljala o predlogu za ustanovitev katedre skupaj z učnim načrtom, ki ga je pripravil Dragotin Cvetko. ³¹ Fakultetna uprava je nato z odlogom 15. februarja 1960 sprejela »načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo«, ki ga lahko že štejejo za enega ključnih trenutkov v dolgotrajnem vključevanju muzikologije na univerzo. ³²

Pravi premik se je nato zgodil šele konec decembra 1961, ko je fakultetni svet Filozofske fakultete znova razpravljal o ustanovitvi katedre za muzikologijo in soglasno sklenil povabiti na fakulteto Dragotina Cvetka. Istega dne so oblikovali habilitacijsko komisijo za njegovo izvolitev v sestavi Stanko Gogala, Fran Zwitter, Stanko Škerlj, Stane Mikuž in Josip Andreis. Komisija je dala pozitivno soglasje in na seji fakultetne uprave 2. junija 1962 je bil Cvetko izvoljen v »rednega profesorja za predmet 'Zgodovina slovanske in novejšje svetovne glasbe'«, s čimer je slovenska muzikologija dobila prvega rednega profesorja.

Oddelek se je vendarle srečeval sprva s številnimi finančnimi in kadrovskimi zadregami. Tako je ob koncu študijskega leta 1961/62 dekan Emil Štampar v svojem poročilu za muzikologijo zapisal:

Letos je bil vendarle realiziran pouk na oddelku za muzikologijo in prijavilo se je že nekaj kandidatov za disertacije s področja cele države, ker je samo v Ljubljani mogoče polagati doktorat iz te stroke. Za pomoč pri realizaciji tega novega študija je rektorat posebej nakazal še 3,000.000 Din, za kar se mu toplo zahvaljujemo. ³³

Vendarle je študij stekel šele v akademskem letu 1962/63. V prvem letu je bilo vpisanih 9 rednih in 5 izrednih študentov (od skupaj 1277 študentov Filozofske fakultete). ³⁴ Cvetko sta se pri pedagoškem procesu pridružila Vilko Ukmar (čigar habilitacija sicer zaradi ideoloških razlogov ni uspela) ³⁵ kot honorarni redni profesor za zgodovino starejše svetovne glasbe in Marijan Lipovšek kot honorarni redni profesor za predmeta analiza glasbenih form in osnove instrumentacije. Na začetku leta 1963 sta se vključila v delo oddelka

²⁹ Barbo, "Moj življenjski načrt", 8.

³⁰ Zapisnik 29. redne seje univerzitetnega sveta Univerze v Ljubljani, 27. junija 1959, tipkopis, Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

³¹ Barbo, "Moj življenjski načrt", 9.

³² Zapisnik 2. seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 15. februarja 1960, tipkopis., arhiv Filozofske fakultete.

³³ *Dekanovo poročilo in poročila predstojnikov oddelkov Filozofske fakultete v Ljubljani za štud. leto 1961/1962* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1962), tipkopis, 6.

³⁴ *Poročilo o delu Filozofske fakultete v Ljubljani v študijskem letu 1962–63* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1963).

³⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 181.

asistent Jože Sivec in bibliotekar Andrej Rijavec, od junija 1964 pa še Zmaga Kumer, ki je predavala uvod v glasbeno narodopisje in Miro Adlešič, ki je predaval akustiko glasbe.

S tem se zgodovinskim predmetom v luči dotedanjega razvoja misli o glasbi na Slovenskem nekako samoumevno pridruži etnomuzikologija, hkrati pa se začnejo odpirati tudi nova področja sistematično-muzikološkega preučevanja. Muzikologija s prehodom na fakulteto dobi poseben polet. Jože Sivec to ocenjuje z zanosnimi, četudi stvarnimi besedami:

Ni pretirano, če rečemo, da se je glasbeno historično raziskovanje prav po letu 1962 ne le v Sloveniji, ampak sploh v Jugoslaviji posebno razmahnilo.³⁶

Muzikologija je kot študij in kot raziskovalna disciplina dobivala poteze primerljivih raziskovalno-pedagoških ustanov po svetu, po katerih se je Cvetko zgledoval in umerjal njen nadaljnji razvoj. Prav iskanje stikov s tujimi znanstveniki je že vse od začetka zaznamovalo Cvetkovo vodenje oddelka. Številni tuji muzikologi, ki so gostovali na oddelku,³⁷ na drugi strani Cvetkova redna gostovanja v tujini, pa izrazito prizadevanje za obogatitev knjižnice s sodobno literaturo,³⁸ nedvomno izkazujejo, celo bolj kot pri marsikateri drugi humanistični stroki na fakulteti, izrazito odprtost slovenske muzikologije navzven, izven ozkih nacionalnih ali državnih meja. V stiku s sodobno tujo muzikologijo se je mlada slovenska veda krepila in si razširjala svoja obzorja, na drugi strani pa se je s tem tudi potrjevala.

Vrhunec teh prizadevanj nedvomno pomeni organiziranje kongresa Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani leta 1967. Cvetko je kot prireditelj kongresa v svojem nagovoru udeležencem voščil prijetno bivanje in jim z dobrimi željami hkrati označil osrednje cilje prireditve, ki jih jedrnato v prevodu povzema pozdravno pisemce, priloženo h gradivu, ki ga je prejel vsak udeleženec. Pozdravno voščilo lahko obenem interpretiramo kot svojevrstni Cvetkov izraz temeljnih ciljev slovenske muzikologije, kot jih je razumel sam. Poleg splošnih ciljev lahko strnemo Cvetkove želje v dve točki:

da bi vam publikacije, ki smo jih pripravili za to priložnost, razstave in glasbene

³⁶ Sivec, "Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem", 150.

³⁷ Že v prvem akademskem letu 1962/63, ko so stekla predavanja, so na oddelku gostovali: Nicolas Slonimsky, skupaj Ivo Petrić in Milan Stibilj, Pavle Merku, Jack Bornoff, Hans Heinz Stuckenschmidt in I. Martynov. Prim. *Poročilo o delu Filozofske fakultete v Ljubljani v študijskem letu 1962–63*.

³⁸ V *Poročilu* za leto 1962/63 beremo: »Z lastnimi sredstvi je oddelek nabavil v študijskem letu 1962/63 377 knjig. Darovanih je bilo 158 knjig (Akademija za glasbo v Ljubljani 131, Muzikološki inštitut v Beogradu 11, Ameriški konzulat v Zagrebu 7, Oliver Telban 3, L. M. Škerjanc 6). Izbor svojih knjig in not so darovali Savez kompozitorja Jugoslavije, Udruženja kompozitorja Makedonije, Hrvatske, Bosne in Hercegovine, Društvo slovenskih skladateljev, Srpska akademija nauka i umetnosti, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Primož Ramovš in Jakov Gotovac. Nadalje je bilo nabavljenih v omenjenem času 212 gramofonskih plošč in 19 magnetofonskih trakov, magnetofon, pianino in radio. Gramofona za reprodukcijo doslej nismo uspeli nabaviti.» *Poročilo o delu Filozofske fakultete v Ljubljani v študijskem letu 1962–63*, 204.

priredivte približale glasbeno preteklost in sedanost narodov Jugoslavije« in »da bi znanstveni program kot osrednji del kongresa dal take rezultate, ki bi pomembno pospešili nadaljnji razvoj muzikološkega raziskovanja in snovanja v svetu.³⁹

V skladu s Cvetkovimi pogledi na sodobno univerzo še izpred vojne se v teh besedah zrcali iskanje soglasja s sodobno znanostjo in hkrati želja po uveljavitvi posebnih, nacionalnih značilnosti in prizadevanj.

V podobno dvojnost je »ujeto« (dvojni narekovaji samo v primeru dobesednega navajanja) tudi Cvetkovo interpretiranje slovenske glasbene preteklosti, zato postaja kar nekakšno metodološko načelo njegove historiografije: na eni strani tako Cvetko tudi v slovenski glasbi išče odmev sodobnih evropskih snovanj, na drugi strani pa hkrati poudarja specifičnost nacionalnega izročila. Praktičen metodološki postopek se zdi tako urejanje zgodovine v sklenjene slogovne periodizacijske sheme Cankarjeve šole, saj omogoča neposredno primerjanje rezultatov slovenske ustvarjalnosti s sočasnimi tujimi tokovi. Osnovne značilnosti denimo nemškega baroka so zato že po logiki stvari zaradi istega »duha časa« vsebovane tudi v slovenski glasbi. Iskanje sledov baročnih potez v delih skladateljev na Slovenskem tako samo na sebi legitimira njihovo kompozicijsko dospelost in estetsko vrednost. Manj kot vprašanje umetniške prepričljivosti zgodovinopisca zanima večje ali manjše »zamujanje« za slogovnimi premenami, ki jih zasledimo v večjih kulturnih središčih oz. tistih, ki poganjajo glasbeni napredek. To posledično lahko sproži nekritično povečevanje slovenske glasbe in njenih dosežkov, kar je Cvetku očital Rafael Ajlec v kritiki njegovega zgodovinopisja.⁴⁰ Četudi bi morda na kakšnih mestih njegovo kritiko lahko šteli za upravičeno, pa je v argumentiranju svoje presoje zgrešil bistvo, ko je Cvetku naprtil neobčutljivost za slovensko zamudništvo. Cvetko mu tako v odgovoru na njegovo kritiko utemeljeno odgovarja: »seveda nisem imel težnje prikrivati zamudniško naravo slovenskega glasbenega razvoja, kar mi podtika Ajlec.«⁴¹ Ne glede na navidez drugačna stališča, oba izhajata iz koncepta »zamudništva«, ki je v luči tedaj prevladujoče modernistične estetike »novega« – ta je zaznamovala premislek o glasbi enako kot ustvarjalno estetiko – seveda razumljiv, a je danes kot vodilna estetska kategorija že upravičeno problematiziran (odličen prispevek na to temo je v zadnjem času s kritično distanco do tega obdobja objavila Marija Bergamo).⁴²

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).

³⁹ Dragotin Cvetko (*nagovor udeležencem 10. kongresa IMS v Ljubljani*), tipkopis, arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete.

⁴⁰ Rafael Ajlec, "Dragotin Cvetko: Zgodovina slovenske glasbe in nekatera vprašanja slovenskega glasbenega zgodovinoslovja", *Sodobnost* 18, št. 2 (1970): 184–197.

⁴¹ Cvetko, "Ob nekaterih vprašanjih slovenskega glasbenega zgodovinopisja", 386.

⁴² Marija Bergamo, "V pasteh interpretacijskih optik: Beležka o napredku", *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 19–24.

S tem si posel sicer poenostavljamo, zato pa o opredeljevanih procesih tudi malo ali nič določnega ne povemo.⁴³

Ajlečeva ocena nekritičnega prevzemanja stilnega označevanja je sicer načelno na mestu, a zagotovo bi bolj kot na Cvetka lahko utemeljeno opozarjala na možnost poznejšega razvijanja Cvetkovih idej.

Ajlec je v svoji kritiki sicer nedosleden: na eni strani terja izpostavljanje slovenske glasbe občim estetskim kriterijem:

Naši umetnostni zgodovinarji označujejo našo zgodovinsko sredino brez zadrege za provincialno, kadar tako nanese, in prav s tem, da se ne bojijo tega ominoznega izraza, dokazujejo svoje objektivno, nepristransko, tudi za tujega raziskovavca sprejemljivo stališče.⁴⁴

Na drugi strani pa Ajlec terja ocenjevanje slovenske glasbe »v luči naših posebnih razmer«, ker sicer njeno ocenjevanje s stališča svetovnega glasbenega zgodovinpisja vodi do »zanjo krivičnega vrednotenja, saj vrže preostro luč na njeno provincialno, za svetovno dogajanje obrobno naravo, obenem pa prikrije pogledu njen pristni notranji pomen in prepreči pravilno presojo sorazmerno neprecenljive storitve naših glasbenikov in glasbenih institucij.«⁴⁵

Še najbolj problematično je Ajlečevo stališče, ki skuša slovensko glasbo ugledati v nekakšni »globalizacijski« perspektivi:

Svet je postal majhen, integriran, utripa v enotnem ritmu in usoda narodov je celostna. Kriterij samoniklosti narodne kulture v klasičnem smislu blede, ni več sodoben. Univerzalizacija umetnostnega jezika ne pomeni več proskribiranega kozmopolitizma, dobila je celo razvojno pozitiven predznak.⁴⁶

Cvetko se tudi pozneje ne odreče navidez protislovno plastičnemu pogledu na samoniklost »slovenske glasbe v evropskem prostoru«. Nekoliko določnejšo distanco je zaznati do prevzemanja splošnejših kulturnih oznak, vključno s slogovno periodizacijo. Tako že v odgovoru na Ajlečevo kritiko zapiše:

Vprašanje stilne periodizacije je nasploh problematično. Vemo, da ga različno obravnavajo. V tem ima prav Ajlec, imam prav jaz in z nama imajo prav še mnogi drugi, ki se ukvarjajo z zgodovino glasbe. [...] Naj po pravici povem, da tudi mene večkrat moti stilno kategoriziranje. Vendar sem prepričan, da neke, takšne ali drugačne periodizacije ni mogoče obiti in potrebe po njej ne moremo negirati. Vsaj v glavnem je nujna za orientacijo v razvrščanju faktov in vsega, kar se snovno kaže v tem ali onem časovnem obdobju.⁴⁷

⁴³ Ajlec, "Dragotin Cvetko", 186.

⁴⁴ Ajlec, "Dragotin Cvetko", 193.

⁴⁵ Ajlec, "Dragotin Cvetko", 187.

⁴⁶ Ajlec, "Dragotin Cvetko", 196.

⁴⁷ Cvetko, "Ob nekaterih vprašanjih slovenskega glasbenega zgodovinpisja", 387.

V Cvetkovem zadnjem, zgoščenem zgodovinskem pregledu slovenske glasbe⁴⁸ slogovna periodizacija ni več v ospredju. V omenjenem delu avtor tako govori o srednjem veku, nato o »glasbenem vzdušju v 16. stoletju«, pa »rekatolizaciji«, celo »glasbenikih zgodnje in visoke baročne faze« ter »vzponu baroka«. Sledi »stilni prelom«, ki najavlja »klasicizem«, v nadaljevanju nato omeni »razvidni romantizem«, se ustavlja pri obdobju »med tradicijo in novo orientacijo«, ki mu sledi »vstop v moderno«. Namesto togega sistema Cvetko s spremenljivim poudarkom zasleduje temeljne principe kulturne prakse, v slovenski prostor prenaša obče značilnosti glasbene poustvarjalnosti, se posveča delovanju osrednjih ustanov, z analogijo s primerljivimi središči zaobide pomanjkanje konkretnih domačih virov, šele postopoma se posveti tudi analizi glasbene ustvarjalnosti. Tipično zadrego vendarle še predstavlja denimo slogovna opredelitev Riharja, katerega opus Cvetko obarva z mešanico treh stilov, ali enostavnih kompozicijskih poskusov popularno ljudskega značaja, kakršne so bile cerkvene pesmarice 18. stoletja, ki jih Cvetko umesti med t. i. »razvojne dileme«, pri čemer se izogne njihovemu konkretnemu slogovnemu opredeljevanju.

Cvetko je ne glede na kritike v svoji zgodovinski perspektivi nedvomno stvaren. V zgodovinopisju išče širših kulturnih kontekstov, s katerimi poudarja stalno vključenost slovenskega prostora v neke splošnejše duhovnozgodovinske povezave.

Nedvomno se večkrat zdi, da je za tisto, kar naj bi imenovali »slovenska glasba«, bolj kot razvijanje avtonomnega nase nanašajočega se in iz sebe izraslega ter z nekim slovenskim (večinoma imaginarnim) prostorom zamejenega kulturnega sistema značilno stalno opreznost za dogajanjem v osrednjih kulturnih centrih, ki šele zares predstavljajo pravi referenčni okvir »glasbe na Slovenskem«.⁴⁹ V tem smislu lahko razumemo tudi premislek o slogovnih potezah slovenske glasbe slovenskih muzikologov najmlajše generacije, Aleša Nagodeta, Gregorja Pompeta, Katarine Bogunović Hočevar in Radovana Škrjanca.⁵⁰ A

⁴⁸ Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991).

⁴⁹ Leon Stefanija, "Defining Slovenian music: nationality, culture, or politics?" v: *Musik und Identität: Beiträge zur Musikgeschichte Zentraleuropas*, (*Musicologica Austriaca, Jahrg. 2009*, 28), ur. Barbara Szabó-Knotik in Cornelia Boisits (Dunaj: Praesens, Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft, 2010), 45–74.

⁵⁰ Aleš Nagode, "Romantičnost slovenskega 'romantičnega' samospeva", *Muzikološki zbornik* 42, št. 2 (2006): 65–72; Aleš Nagode, Historizem v slovenski cerkveni glasbi 19. stoletja, v: *Historicizem v raziskovanju slovenskega jezika, kulture in literature*, Obdobja 18, ur. Aleksandra Derganc (Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 2002), 699–706; Gregor Pompe, "Nekaj nastavkov za razumevanje postmodernizma kot slogovne usmeritve", *Muzikološki zbornik* 38 (2002): 31–42; Gregor Pompe, "Poizkus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja", v: *Vilko Ukmar: 1905–1991*, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 2006), 57–67; Gregor Pompe, *Postmodernizem in semantika glasbe* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011); Katarina Bogunović Hočevar, Refleksija ob pojmu romantika v glasbi, *Muzikološki zbornik* 43, št. 2 (2007): 265–276; Katarina Bogunović Hočevar, Romanticism in the musical language of Janko Ravnik = Romantyzm w języku muzycznym Janko Ravnik, v: *Muzyka fortepianowa XIV [fourteenth symposium 'Piano Music']* (Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2007), 235–252; Katarina Bogunović Hočevar, "Romantika kot glasbenozgodovinsko obdobje – med zakoreninjenostjo in negotovostjo", *Muzikološki zbornik* 45, št. 1 (2009): 17–27; Radovan Škrjanc, "Vprašanje slogovne opredelitve skladb: poskus njegove

vendar hkrati nedvomno velja, da se glasba kot del splošne umetnostno-kulturne »prakse« nekega (nacionalnega) okolja vpenja v specifično stalno spreminjajočo se, a vendar sovisno konstelacijo odnosov. Ta zahteva občutljivo obravnavo in je vsekakor ne moremo razrešiti zgolj z uporabo pomanjševalnic ali zamudniških nalepk v smislu *kleinmeisterstva* slovenskih skladateljev. Cvetkovo delo odstira prav to razsežnost razumevanja glasbene preteklosti na Slovenskem in – če bi tudi prezrli izjemen pionirski pomen njegovega historiografskega opusa – v svoji večplastnosti zato predstavlja nespregledljivo izhodišče za nadaljnji razvoj slovenskega glasbenega zgodovinopisja.

obravnave na primeru cerkvenih del Jakoba F. Zupana”, *Muzikološki zbornik* 36 (2000): 65–72; Škrjanc, “Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe”, 75–92.

THE IMPORTANCE OF DRAGOTIN CVETKO FOR THE DEVELOPMENT
OF SLOVENIAN MUSIC HISTORIOGRAPHY

Summary

“I was overwhelmed with joy to know that Slovenian science was being incorporated into the European context”, Dragotin Cvetko wrote in his recollections of establishing the Department of Musicology, which he designated as his special “life plan”. The first stage of the plan envisaged the setting up of institutional foundations for the development of musicology as a scientific discipline. Its symbol and at the same time its concrete foundation were materialised precisely through the establishment of the musicology department and its integration with the rest of humanities taught at the Faculty of Arts. Cvetko’s plan, furthermore, envisaged a sound epistemological framework to yield scientifically comparable results that would, also owing to their national character, grant musicology a specific (national) status. Drawing on its traditional validity within musicology, historiography stood as the identification axis of these endeavours, for which reason Cvetko considered it the basic starting point of musicological scientific aspirations and the most reliable indicator of their achievements. In addition, focus on Slovenian music endowed Cvetko’s efforts with an explicitly national dimension and hence a character of special national importance, while their recognisability and engagingly unique specificity also earned them international acclaim. This is precisely why Cvetko’s musicological work concentrated on investigating various chapters from the history of Slovenian music and why his musico-historiographical legacy is regarded as unquestionably the most important, the most acclaimed and absolutely indispensable for further development of Slovenian musicology.