

Radovan Škrjanc

Muzikološki inštitut, Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Relativnost in funkcija zgodovinopisnega interpretiranja glasbe – predstavitev problema na primeru zgodovinske analize novomeških *Fundamenta*

The Relativeness and Function of Historical Interpretation of Music – the Problem Explicated through a Historical analysis of the *Fundamenta* textbook from Novo mesto

Prejeto: 20 april 2011
Sprejeto: 6. maj 2011Received: 20th April 2011
Accepted: 6th May 2011**Ključne besede:** glasbeno zgodovinoписje, 18. stoletje, pedagogika, glasbena teorija, klavirska glasba**Keywords:** music historiography, 18th century, pedagogy, music theory, piano music

IZVLEČEK

ABSTRACT

V prispevku sta na kratko predstavljeni vsebina teoretičnega in praktičnega dela učbenika *Fundamenta*, ohranjenega v frančiškanskem samostanu v Novem mestu, in problematika njegove sedanje zgodovinske interpretacije. Poleg problema relativnosti, ki spremlja možnost te interpretacije »skozi« vsaj tri razmeroma različne zgodovinoписne »sisteme« (kot »strokovno legitimne« referenčne okvire v tem času), omenjena problematika vsebuje še vprašanja o nekaterih širših kulturnih in ideoloških vidikih funkcionalnosti t.i. znanstvenega preučevanja zgodovine (glasbe), ki to preučevanje šele družbeno osmišljajo oziroma »objektivizirajo« na

The article presents the contents of the theoretical and practical part of the *Fundamenta* textbook, preserved in the Franciscan Monastery in Novo mesto, as well as problems of its historical interpretation here and now. Apart from the problem of relativeness that accompanies the possibility of such an interpretation 'through' at least three quite different historiographical 'systems' (for the time being, scholarly 'legitimate' approaches), the just-mentioned problems contain also questions regarding certain broader cultural and ideological points of view concerning the functionality, i. e. scholarly research in the field of music history,

ravni simbolnega transferja za – vsaj implicitno – tudi politično-ekonomsko stališče, ki ga vsako posamezno zavzetje pozicije znotraj uveljavljene prakse (glasbenega) zgodovinopisja, z izjavljanjem stališč »v strokovno območje« delovanja te prakse, neizogibno vsebuje.

viewpoints that actually realize such research socially or rather 'objektivify' it also on the level of a symbloic transfer of an – implicit – politico – economic point of view, inevitably present when choosing one's position within the currently accepted practice of (musical) historiography, and, at the same time, while asserting one's viewpoints in the functionally 'expert field' of such practice.

Spraševanje o posameznih (različnih) vidikih oziroma posledicah zgodovinskega procesa k umevanju glasbe kot avtonomne umetnosti, ki naj bi dozorel kmalu po letu 1800 in naj bi sčasoma »omogočil še do nedavnega slavljeno in poudarjeno osamosvojitve glasbe od zunajestetskih funkcij«, je seveda še vedno pomembno in tudi spodbudno početje, kljub že znatnemu številu del izdanih zlasti v zadnjih dveh ali treh desetletjih, ki se dotikajo teh vprašanj, bodisi ožje z muzikološkega vidika bodisi s širšega vidika umetnostne produkcije »meščanskega sveta« in njene teoretske refleksije kot družboslovnega in filozofskega problema. Takšno spraševanje je spodbudno predvsem za rast zavedanja ne samo o obstoju različnih pozicij, ki jih je glasba – kot produkt glasbene dejavnosti – zavzemala znotraj posameznih družbenih konfiguracij v neki daljši ali krajši zgodovinski periodi oziroma celo v nekem posameznem zgodovinskem trenutku, temveč tudi o obstoju različno dimenzioniranih relacij med temi pozicijami in obenem relacij do različnih pozicij v samem obravnavanju glasbe – kot različnih teoretskih oziroma spoznavnih ali razlagalnih pristopov vpetih v takšen ali drugačen »referenčni sistem« – tako znotraj kot tudi zunaj institucije glasboslovja. Povsem isto, če ne še bolj, velja za spraševanje o posledicah ali celo morda »pridobitvah« procesa, ki je s prejšnjim v marsičem nasproten, tj. procesa »razblinjanja koncepta glasbenega dela kot osrednje identifikacijske točke ustvarjalnega in raziskovalnega zanimanja«.¹

Oba procesa nista samo eminentno zgodovinsko vprašanje v nekem primarnem smislu ali denimo v smislu Rankejevega razumevanja nalog zgodovine, temveč tudi v smislu zgodovine – nekako – »na drugo potenco«, namreč tudi v smislu ubadanja z vprašanji o vsakokratnem pozicioniranju uresničevanja teh nalog. Ali konkretnije: ni samo konstruiranje pozicije ene od glasb kot avtonomne umetnosti z velikim U znotraj srednjeevropskega kulturnega miljeja na začetku 19. stoletja, in obratno, dekonstruiranje tega istega konstrukta denimo ob koncu prejšnjega stoletja to, kar lahko zaposluje zgodovinarje pri raziskovanju obojega; vsaj implicitno zgodovinsko je nedvomno tudi vprašanje o zgodovinarjevi lastni poziciji ali njegovem lastnem »miselnem sistemu«, konceptu, teoretskih izhodiščih, referencah ipd., s čemer oba omenjena procesa preučuje in se do njiju (kot zgodovinar) opredeljuje, tako ali drugače.

Tega zadnjega namreč ne formira samó zavedanje o nekakšni »lastni zgodovinskosti same zgodovine«, tj. zavest o spremenljivosti pisanja zgodovine, ki se je skozi različne (zgodovinopisne) koncepte (skozi zgodovino) povezovalo z obema procesoma. (Ponostavljeno povedano: na eni strani gre za hegeljanski koncept zgodovine glasbe,

¹ Prispevek povzema vsebino avtorjevega referata na konferenci »Glasba in njeni referenčni sistemi« (Ljubljana, 6.–7. maj 2010). Vsi navedki v tem odstavku so iz spremnega gradiva k razpisu teme za to konferenco.

katerega oblikovanje je že vsaj od Sieversovih esejev iz let 1806 in 1807 dalje inherentno povezano tako z uveljavljanjem paradigme o »novi glasbi«, kot nemški inštrumentalni glasbi iz okoli leta 1800 pravi Sievers, ki da je »popolna in klasična« ter »sestavljena iz svobodnih in čistih umetniških produktov« ustrezno recipiranih le skozi »čisti umetniški zor«, kakor tudi z oblikovanjem pojma dunajskega klasicizma kot normativnega sistemskega centra tega koncepta, ki je pozneje, posebno na začetku prejšnjega stoletja, prešlo v model epohno-slogovne zgodovine glasbe, denimo Adlerjevega tipa. Po drugi strani pa gre za odpiranje estetske in še druge kategorialne zaprtosti tega modela s konstrukcijo »različno odprtih« hermenevtskih oken, če na metaforičen način izkoristimo znano Kramerjevo sintagmo iz začetka 90. let prejšnjega stoletja, skozi katera je prej avtonomni prostor glasbe začel izgledati kot območje relativno heteronemne človekove dejavnosti v njegovi socialni kulturni praksi.)²

Že sam »profil« preučevanja, še bolj pa zgodovinarjevo lastno interpretiranje zapletenih odnosov med obema dominantnima pozicijama v umevanju glasbe tekom zadnjih dveh stoletij – s poudarjanjem torej avtonomije glasbenih del na eni in pomena »izven-glasbenih« determinant za posamezne glasbene prakse na drugi strani – ter posameznimi pozicijami zgodovino-pisja, ki so v preteklosti bodisi aktivneje soustvarjale bodisi le reproducirale eno ali drugo pozicijo glasbe in so vse, vsaj v grobem, temeljile na dveh nič manj prevladujočih zgodovino-pisnih izročilih (nemškega idealističnega zgodovino-pisja na eni in post-annalovske francoske zgodovine na drugi strani), neizbežno konstituira tudi lastna teoretska pozicija zgodovinarja, ki te odnose interpretira. Pri tem je ta pozicija hkrati že sama, bodisi z afirmativne ali pa kritične strani, in vsaj v nekem »dialektičnem« smislu, nujno korelat pravkar omenjenih »dominant« kot referenčnega mišljenjskega okvira, v kolikor seveda kot takšna želi ohraniti razumljivost svojega lastnega »jezika« in početja, prav zaradi dominantnosti položaja, ki ga te »dominante« zavzemajo v nazorski strukturi muzikologije kot zgodovinske vede. Zato je vsako spraševanje o obeh omenjenih procesih, ali pa njunih dosedanjih odzivih v glasbenem zgodovino-pisju, hkrati tudi ukvarjanje s samo pozicijo, s katere se to spraševanje izvaja.

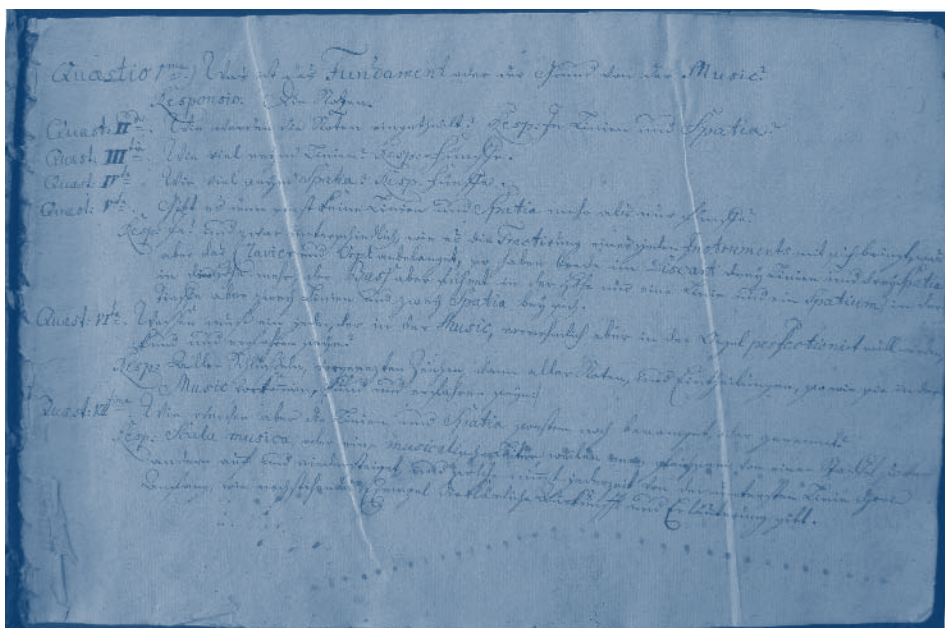
Po drugi strani pa je takšno spraševanje seveda pomembno še za preučevanje drugih fenomenov glasbene preteklosti. Je namreč, vsaj latentno, nekakšen »nujni delež« vsake refleksije zgodovinarjev o tem, kaj s svojim »konkretnim« delom pravzaprav počnejo, kaj to njihovo početje na ožji strokovni in širši kulturni ravni lahko pomeni, kakšne konsekvence in smisel vsaj potencialno producira itn. Gre torej za ozaveščanje lastne pozicije zgodovinarjev ob njihovem vsakršnem dotiku glasbenega »arhiva« (v Foucaultovem smislu), kar je mogoče, kot že rečeno, prav z refleksijo lastnega odnosa do vsebine prej omenjenih »dominant« v obstoječem nazorskem ali »referenčno-sistemskem« okviru.

Primer za to so lahko nekatera vprašanja o načinu ali možnih strategijah raziskave rokopisnega učbenika *Noten-Buch Vorinnen die Fundamenta zu dem CLAVIER oder Orgel enthalten* (v nadaljevanju *Fundamenta*), ki poteka na Muzikološkem inštitutu v Ljubljani in se (kot takšna) sooča seveda tudi s problemom zgodovinske interpretacije starejših besedil.

² Podrobneje o tem in drugih vprašanjih glede različnih zgodovino-pisnih pristopov k obravnavi zgodovine glasbe, ki so omenjeni v tem prispevku, v Radovan Škrjanc, »*Stylus rusticanus*« v cerkveni glasbi na Slovenskem od sredine 18. do sredine 19. stoletja, doktorska disertacija, (Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 2008), str. 2–157.

Gre za učbenik, ki ga hrani arhiv Frančiškanskega samostana v Novem mestu in je sodeč po starosti papirja, na katerem je izdelan, in pisav, s katerimi je napisan, zelo verjetno nastal med 60. in 80. leti 18. stoletja na ozemlju tedanje frančiškanske province Sv. Križa.³ Izvirnost vsebine učbenika za zdaj ni bila niti potrjena niti ovržena. Primerjava z možnimi tujimi predlogami, ki bi lahko prispevala k reševanju tega vprašanja, še ni bila opravljena.

Učbenik je iz dveh delov: Prvi je teoretičen in tudi sam razdeljen v dva dela. Napisan je v nemščini, podajanje snovi v njem pa poteka v obliki namišljenega dialoga med učiteljem (»*Lehrmeister*«) in učencem (»*Discipul*«) oziroma kot zastavljanje vprašanj in odgovorov nanje o različnih temah, ki sodijo v osnove današnjega »nauka o glasbi« in pouk generalnega basa.



Slika 1: Prva stran rokopisa Fundamenta, Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Teoretičen del učbenika obsega enainštirideset strani. Njegov prvi del vsebuje enaintrideset vprašanj in odgovorov, ki učenca poučijo o zapisovanju not v notno črtovje, ritmični vrednosti not in pavz, o intervalih, ključih, predznakih in lestvicah ter o štiriindvajsetih akordih in njihovih obratih, in sicer akordih C, D, E, F, G, A in H dura in mola ter Cis, Dis, Fis, Gis in B dura in mola. Kot Dis dur in mol poimenovana akorda sta v resnici akorda Es dura in mola – kar ustreza tedaj še vedno razširjeni praksi enharmonskega preimenovanja tonov des, es, ges in as v cis, dis, fis in gis, ki jo dosledno prakticira tudi

³ Podrobneje o tem v Radovan Skrjanc, »O času in kraju nastanka ter avtorstvu novomeškega rokopisa *Noten-Buch / Vorinnen / Die Fundamenta / zu dem CLAVIER / oder / Orgel / enthalten*, *De musica disserenda* VII/1 (2011).

vsebina tega učbenika –, akord Gis-dura v njem pa ni le enharmonsko preimenovanje akorda As-dura, temveč je ta dejansko zapisan v istoimenski tonaliteti, čeprav označeni – na začetku črtovja – le z višaji za tone cis, dis, gis, ais in his, torej brez dvojnega višaja za sedmo stopnjo ali ton fizis. Tudi nabor predznakov, ki označujejo druge durove in molove »tonuse«, je v več primerih zelo nenavaden glede na današnje označevanja posameznih tonalitet. Tako je denimo pred obrati c-molovega akorda zapisan le nižaj za es in g-molovega akorda nižaj za be, pred obrati Dis- oz. Es-durovega akorda sta le nižaja za tona es in b, pred obrati Cis-durovega akorda pa so zapisani le višaji za tone cis, eis in gis. Izostanek vseh tistih predznakov, ki niso potrebni zgolj za pravilno intonacijo kvintakorda na prvi stopnji neke – bodisi durove ali molove – tonalitete, je navzoč še pri akordih cis-, gis- in dis- oz. es-mola.

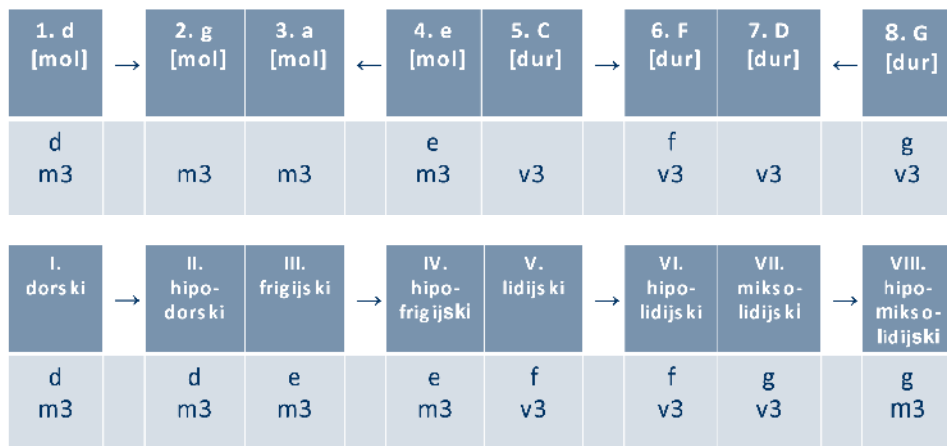
Bržkone je ta izostanek oziroma pomanjkljivo označevanje posameznih tonalitet v učbeniku treba povezovati z deloma sicer zelo nejasnim pojasnilom, podanim v odgovorih na vprašanji št. 24 in 25, da durov »tonus« (v izvorniku imenovan »harter Thon« ali »tonus durus«) določa interval velike terce ali »Terz[a] major«, ki da je »izpričana skozi celo oktavo, in sicer skozi cele tone«, molov »tonus« (oz. »weiche Thon« ali »tonus mollis«) pa interval male terce ali »Terz[a] minor«, »izpričana skozi celo oktavo in poltone«.

Posebno vlogo intervala velike ali male terce v ustroju durove in molove tonalitete, ki jo denimo poudarja tudi »teoretski suplement« k znameniti *Notni knjižici za Anno Magdaleno Bach* iz sredine 20. let 18. stoletja, z razlikovanjem med lestvico ali »Scal[o] der 3 maj[or]« in »Scal[o] der 3 min[or]«, implicira še oštevilčeno naštetje osmih glavnih »tonusov« ali »Hauptthöne« ob koncu teoretskega dela novomeških *Fundamenta*, in sicer »tonusov« d, g, a in e-mola ter C-, F-, D- in G-dura. Zakaj bi navedeni »tonusi« bili pomembnejši od preostalih šestnajst, ki so skupaj z njimi naštetji v začetnem delu spisa, avtor učbenika ne pojasni. Pa vendar kar nekaj znakov kaže na to, da bi izvzetje osmih »glavnih tonusov« iz skupine štiriindvajsetih durov in molov na vseh poltonih kromatične lestvice lahko bilo posledica umevanja glasbenih tonalitet, ki v sebi še močneje ohranja relikte (starejšega) sistema osmih cerkvenih modusov.

V tem oziru velja opozoriti na nekaj zanimivih dejstev, ki jih bo v prihodnje sicer treba še podrobneje raziskati. Opozoriti velja namreč ne samo na sam obseg izbora in oštevilčenje izbranih »tonusov« s števili od 1 do 8, temveč zlasti na naravo tega izbora, ki med »glavne tonuse« uvršča izključno te, katerih izhodiščni ton je enak ali eni od štirih različnih *not finalis* v osmih »osnovnih« cerkvenih modusih (tj. notam d, e, f in g) ali pa *notama finalis* še v jonskem in eolskem modusu, ki ju ta izbor seveda vključuje kot »tonusa« »iz [tona] A s terco minor« oziroma »iz [tona] C« s terco major.

Hkrati pa je v tem pogledu zanimiva vsaj še razvrstitev oziroma zaporedje izbranih »tonusov«. S »prvim«, ki je »iz [tona] D in z [intervalom] male terce«, kar ustreza prvemu (dorskemu) načinu v sistemu osmih cerkvenih modusov, tako glede začetnega tona in *note finalis* na tonu d, kakor tudi glede intervalskega razmerja med prvim in tretjim tonom prvega tetrakorda v modusu. »Prvemu tonusu« sledijo: »drugi tonus« iz tona g, »tretji« iz tona a in »četrti« iz tona e, vsi z intervalom male terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice, kar je zopet analogno razmerju med prvim in tretjim tonom prvega tetrakorda ravno v drugem, tretjem in četrtem cerkvenem modusu, ki je enako intervalu male terce. To velja še za tri naslednje »tonuse« (petega iz tona c, šestega iz f in sedmega iz d), le da

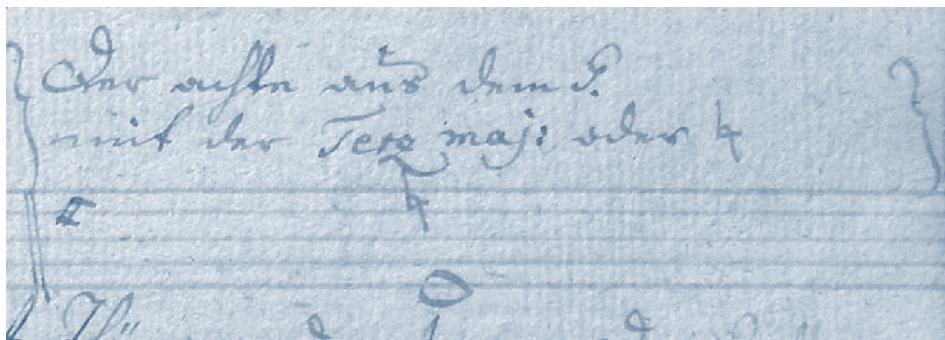
vsi trije »tonusi« – spet tako kot peti, šesti in sedmi cerkveni modus – vsebujejo interval velike terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice. V tem pogledu odstopa le »osmi tonus«, ki sicer začenja na tonu g, ki je *nota finalis* tudi v osmem cerkvenem modusu, vendar pa se »osmi tonus« v novomeškem učbeniku od njega razlikuje prav po velikosti terce med prvo in tretjo stopnjo lestvice.



→ ... odnos V - 1 stopnja oz. avtentični - plagalni modus

Slika 2: Shematski prikaz značilnosti osmih »glavnih tonusov« v Fundamenta in primerjava s »sistemom« cerkvenih modusov.

V zvezi z »osmim tonusom« velja omeniti še eno večjo nejasnost, in sicer omembo razvezava v definiciji tega »tonusa«, ki pravi, da se ta začenja na tonu g in je »s terco major ali [z razvezajem]«, ki je tu narisano in nato zapisano v črtovje na mestu za ton mali g, skupaj z višajem za fis, ki potrjuje, da je ta »tonus« v resnici enak lestvici G-dura.



Slika 3: Izvirni zapis definicije osmega »tonusa« v Fundamenta (str. 39), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Tudi nasploh vsebuje teoretski del *Fundamenta* kar nekaj precej nenavadnih in težje razumljivih razlag snovi, ki sicer sodi v osnove glasbene teorije, pa tudi očitnih nekonsistentnosti ali morda celo napak, ki vzbujajo številna, za zdaj še ne rešena vprašanja. Nekatere med temi razlagami je mogoče že sedaj prepoznati kot morda del tedanje širše veljavne glasbeno-teoretske prakse ali tedanjih uveljavljenih »manir« v pojasnjevanju posameznih glasbeno-teoretskih vprašanj, ki danes niso več aktualne in so prav zato lahko presenetljive: kot je na primer odgovor na vprašanje o poimenovanju sedmih tonov, iz katerih naj bi bila »zložena glasba«, ki pravi, da te tone imenujemo na dva načina, in sicer »ali s [črkami] A, B, C, D, E, F, G ali pa z C, D, E, F, G, A, H«, kar je seveda le naštetje šestih istih tonov ter tonov h in b v dveh različnih zaporedjih, po vrsti, kot si sledijo v lestvicah iz tonov a in c. Drugi del odgovora te tone nato opredeljuje kot glavne ali »*Haupt-Thöne*«, s pojasnilom, da zato, ker naj bi z njimi navadno igrali in komponirali virtuozni. Na prvi pogled je takšno razlago sicer mogoče razumeti tudi v smislu nekakšnega mešanja ali prežemanja dveh različnih pomenov nemške besede »*Thon*«, ki lahko pomeni ali posamezni ton ali pa »*tonus*« kot lestvico. Torej v smislu navedbe dveh osnovnih (izmed) »glavnih *tonusov*«, eolskega in jonskega, skupaj z naštetjem sedmih »glavnih tonov«, ki oba modusa sestavljajo. Seveda ob predpostavki, da je zapis tona B v eolskem modusu napaka, že zaradi umestitve tega tona – v odgovoru na naslednje vprašanje – še v kategorijo poltonov ali »*halbe Thöne*« oziroma nekakšnih stranskih tonov ali tonov drugega reda, ki da jih je »pet in so Cis, Dis, Fis, Gis in B«. Temu naštetju nato tudi v resnici neposredno sledi vprašanje z odgovorom, ki pojasni, da se glasba na splošno deli v »*harte und weiche Thöne*« ali po latinsko »*Tonus durus et mollis*«, torej v durovske in molske »*tonuse*« (kot lestvice).

Vendar pa je takšno, dvojno naštetje »glavnih tonov« v novomeškem učbeniku najbrž vseeno treba razumeti le bolj kot del tedanje širše uveljavljene pedagoške prakse pri razlagi posameznih glasbeno-teoretskih vsebin. Vsaj kakor je mogoče sklepati na podlagi Türkove razlage povsem enakega (dvakratnega) naštetja osnovnih sedmih tonov v njegovi *Clavierschule* iz leta 1789, ki pravi, da v glasbi note zavzemajo podobno mesto kot črke pri govoru, da so njihova imena že od Gregorja Velikega dalje enaka prvim sedmim črkam abecede (tj. črkam a, b, c, d, e, f, g,), da se v sedanjem času toni navadno naštevajo od tona c po vrsti naprej (torej v zaporedju c, d, e, f, g, a, h) in da se je črka b nekoč rabila za poimenovanje tona, ki je danes h, pri čemer se Türk sklicuje na Matthesonovo *Critica musica*.⁴

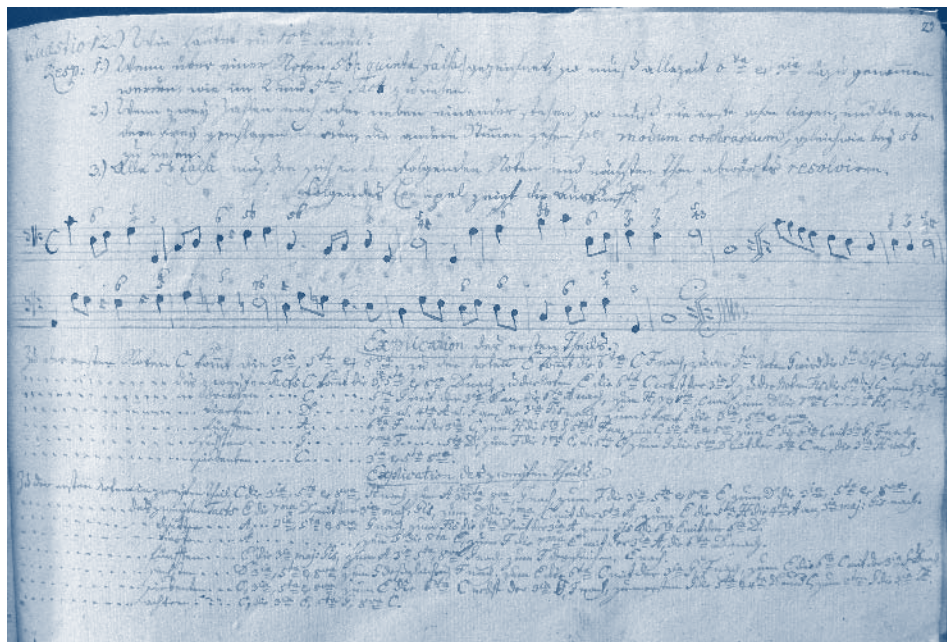
V prvem, »začetniškem« delu teoretskega dela *Fundamenta* je razen že navedenih vsebin podana še osnovna informacija o desetih taktovskih načinih, ki so bolj podrobno razdelani v posebnem razdelku drugega ali »nadaljevalnega« dela učbenika. Večina tega dela je posvečena napotkom za pravilno izvajanje generalnega basa, ki je – skladno s tedaj razširjeno prakso opisovanja te večšine z metaforami – označen kot »*Mutter der Music*« in kot »glavni temelj« ali »*Totum Fundamentum Musicae*«.

Drugi ali »nadaljevalni« teoretski del učbenika začenja nekoliko daljši uvod, ki učenca spodbuja k vestnemu in marljivemu spolnjevanju njegovih dolžnosti, in sicer vedno in vseh »v imenu Boga«, ter mu obljublja naporno, a zanimivo »potovanje« k cilju, ki je po-

⁴ Prim. Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (Leipzig und Halle, 1789), str. 36–37.

znavanje temelja glasbe ali generalnega basa, ki da je kot takšno »plemenitejše od zlata«. Pri tem naj bi učencu ob strani stala »zavetnica vseh organistov sv. Cecilija in potrebno razsvetljenje sv. Duha«.

Mestoma tudi precej poetično oblikovanemu uvodu spet sledi niz štirinajstih vprašanj in odgovorov, ki ob razlagah praktičnih primerov oštevilčenega basa pojasnijo vseh dvanajst »glavnih pravil« ali »*Haupt=Regeln*« za izvajanje generalnega basa.



Slika 4: Primer zapisa, ki pojasnjuje pravilno izvajanje primera za učenje generalnega basa v teoretskem delu Fundamenta (str. 27), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

Sledijo še – že omenjeno – poglavje o »*Batutti*« ali »*Tactu*« ter krajša poglavja o predznakih, različnih drugih glasbenih oznakah in terminih, shematično naštetje najpogostejših šifer generalnega basa, že omenjeno poglavje o osmih »glavnih *tonusih*« in zaključnih kadencah v njih, ter poglavje, ki precej »razmetano« navrže še nekaj različnih »manir« v izvajanju »vzpenjajočih se« in »padajočih« postopov basa *continua*.

Notni del učbenika je v primerjavi s teoretskim delom po vsebini manj težaven. Ohranjen je žal le deloma, saj je iz njega – neznano zakaj? – iztrganih kar petinsedemdeset od skupno sto petdeset izvorno oštevilčenih strani, torej točno polovica, ki so skoraj zagotovo vsebovale vsaj še osemindvajset različnih skladb ali posameznih stavkov. To je namreč mogoče sklepati na podlagi prav tako izvirnega oštevilčenja skladb, ki z dvema prekinitvama (od številke 28 do 41 in od 54 do 61, pač zaradi manjkajočih listov) v prvem delu priloge sega do skladbe št. 76, pri kateri pa se omenja še skladba ali stavek št. 86,

ki je očitno še sodila v oštevilčeni in danes zgubljeni del priloge. Temu sledi prav tako pomanjkljivo ohranjen drugi del, ki se od prvega vsebinsko precej razlikuje in je brez oštevilčenja skladb, ki so v njem. Skladba št. 76, ali *Partita* v G-duru za klavičembalo, ni ohranjena v celoti in je tudi edina z navedenim avtorstvom glasbe – vsaj zaenkrat še neznan skladateljce *Signora Agnesia*.⁵ Avtorstvo vseh preostalih skladb je anonimno.

Notni del učbenika uvaja kratek zapis na koncu teoretskega dela, ki pravi, da temu sledijo »menueti, arije, sonate, kot tudi galanterije za igranje«, in sicer na klavir ali orgle. Skladbe v njem se med seboj precej razlikujejo, tako po vsebini, stopnji zahtevnosti, kakor tudi po obsegu, saj ta variira od le nekaj taktov, kot je denimo v pesmici *Hirten-Gott*, ki začena notni del učbenika, pa vse do osemdeset taktov in več. Vsaj ena skladba v prvem delu notne priloge je zagotovo večstavčna, tj. 3-stavčna *Sonata* v C-duru, s prvim sonatnim stavkom, z menuetom in triom, ter s finalnim *Presto*. Razen petnajstih skladb označenih le s tempom in navedbo tonalitete, kot sta denimo nekoliko zahtevnejši *Allegro ex G* in *Andante suave ex C per il Clavi-Cembalo*, ter že omenjene Partite, kratkega *Scherza*, še ene le dvajset taktne enostavčne *Sonate ex C* in še krajše skladbe imenovane *Concerto ex C*, prvi del priloge sestavljajo še razmeroma preprosti plesi in kratke inštrumentalne arije. Te – zanimivo – v levi roki večkrat ohranjajo značaj in celo oštevilčenje generalnega basa in so na splošno kot nekakšni inštrumentalni prepisi cerkvenih arij in duetov, kot so jih v drugi polovici 18. stoletja gojili predvsem župnijski organisti v malomestnih cerkvah in na podeželju nekdanjega avstrijskega kulturnega prostora.

Nro. 9. Aria. / Ex A. II.

Anon.

The image displays a musical score for 'Nro. 9. Aria. / Ex A. II.' in G major and 3/4 time. It consists of two systems of notation. The first system shows the right-hand part (treble clef) and the left-hand part (bass clef). The right-hand part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, while the left-hand part provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, with the right-hand part showing more intricate ornamentation and the left-hand part maintaining its accompaniment. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Slika 5: Prepis dveh Arij v notnem delu Fundamenta.

Tudi omenjena enostavčna Sonata, ki je v resnici le krajši menuet, bi lahko bila ena izmed v tem okolju tedaj priljubljenih *epistola sonat*, kakršne na primer vsebuje drugi del zbirke, nastale izpod roke patra Kalista Weibla leta 1775, ki je danes v Klanjcu na Hrvaškem (njen prvi del, naslovljen kot *Variae Cantilenae*, je v Novem mestu in vsebuje različne cerkvene napeve v tipičnem t.i. »frančiškanskem slogu« iz sredine in druge polovice 18. stoletja).

⁵ Več o tem v R. Škrjanc, »O času in kraju nastanka«, n. d.

Med plesi notnega dela *Fundamenta* je kar 14 menuetov, 3 poloneze, 1 turški marš in ena kontradanca imenovana »*Englisher Tanz*«. Bolj »sleitni značaj« tega dela učbenika nenazadnje kažejo tudi kratke inštrumentalne *pastorelle*, ki jih je v tem delu pet in ki so bile na splošno, kot skladbe izrazito rustikalnega plesnega značaja, pogosto del suitnih ciklov zopet zlasti na območju Srednje Evrope okrog sredine 18. stoletja, kakršne denimo hrani Študijska knjižnica na Ptujju.

Nro. 11. Aria Adagio / Ex F. I.

Anon.

Slika 6: Prepis Pastorelle v D-duru v notnem delu *Fundamenta*.

Drugi del notne priloge je od prvega dela manj obsežen in tudi vsebinsko precej drugačen, kljub potezam, kot že rečeno, ki tudi prvi del približujejo razmeroma posebni praksi cerkvene glasbe na tem območju negovane zlasti pod vplivom zbirk cerkvene *musice ruralis* bavarskih mojstrov 18. stoletja. Drugi del priloge začenjata inštrumentalna pridigarska pesem za adventni čas in tri-glasna latinska maša v G-duru, zapisana v obliki generalnega basa in dveh sopranskih glasov vodenih v paralelnih terciah in sekstah. Maša je zopet tipičen primer prakse t.i. frančiškanskih maš in nasploh frančiškanske cerkvene glasbe na tem območju iz druge polovice 18. stoletja, kot je v že omenjeni Weiblovi zbirki ali denimo še desetih podobnih zbirkah skladb iz tega časa v novomeškem in ljubljanskem frančiškanskem samostanu.

Maši neposredno sledi razmeroma kratek in preprost, a zanimiv nemški ples ali »*Deutsch*«, ki v srednjem delu vsebuje osem takti pasus s precej nenavadnimi disonancami, ki vzbujajo občutek nekakšne zabavljajske komike in okornosti in jih je danes tudi zato mogoče pojasniti s pojmom *stila rusticanus*, kot ga ja pred dobrim desetletjem in pol uvedel Geoffrey Chew pri razlagi prav takšnih kompozicijskih »solecizmov« v srednjeevropski cerkveni glasbi na podeželju predvsem od 30. let 18. stoletja dalje. S tem pojmom je namreč, po eni strani, mogoče razložiti razliko denimo med stilizacijo pastoralnih skladb v višjih (aristokratskih) krogih tistega časa in sočasnimi *pastorellami* podeželskih učiteljev ali organistov v tedanjih habsburških deželah; po drugi strani pa lahko te vrste razlikovanje oprijemljiveje pojasni še druge glasbenozgodovinske relacije in tudi sociološke konotacije, ki jih na primer implicira razlika med komičnim *decorjem*

Nro 45 Pastotrella / Ex D. IV.

Anon.

The image displays a musical score for a piece titled 'Pastotrella / Ex D. IV.' by an anonymous composer. The score is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The score is divided into four systems, with measure numbers 1, 11, 21, and 26 marked at the beginning of each system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some performance markings such as 'tr' (trill) and 'x' (possibly indicating a specific articulation or ornamentation).

Slika 7: Zapis adventne pesmi in začetka maše v notnem delu Fundamenta (str. 139), Knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (z dovoljenjem).

v italijanskih operah *buffo* in komiko oprto na t.i. *verisimilitudine* podeželskih *pastorell*, ki so bile same pogosto kar nekakšne »kontrafakture« te vrste podeželskih plesov in prav zato pozneje (približno od 20. let 19. stoletja dalje) zasmehovane kot vulgarna *porcheria tedesca* – kakor se je o zbirki *pastorell* v Maria Taferl iz leta 1735 izrazil cerkovnik Johann Michael Binder že leta 1818.⁶

Zadnja skupina skladb v drugem delu notne priloge so preludiji in krajši, le od tri do dvanajsttaktni polifoni verseti. Oboji se od vseh predhodnih skladb v tej zbirki precej razlikujejo. Ne samo vsebinsko, tj. glede gostejšega harmonskega ritma, navzočnosti imitacije in nasploh bolj enakovrednega vodenja glasov v levi in desni roki, tudi v preludijih, večje prisotnosti sekvenčno oblikovane melodike in motorične ritmike, kar tem skladbam daje bolj »arhaičen prizvok« v primerjavi s skladbami v prvem delu priloge.

⁶ Več o tem v R. Škrjanc, »*Stylus rusticamus*«, n. d., str. 109–111.

[Nra. 79] Deutsch

Anon.

Slika 8: Prepis skladbe Deutsch v notnem delu *Fundamenta*.

Raziskava novomeških *Fundamenta*, ki so morda celo izvorno delo katerega od pri nas delujočih glasbenikov v drugi polovici 18. stoletja, še ni končana. Trenutno je v fazi podrobnejše analize vsebine teoretskega in praktičnega dela učbenika, ki pa vsaj z vidika zgodovinske opredelitve te vsebine ponuja hkrati več različnih »smeri« preučevanja, tj. več relativno »legitimnih poti« raziskovanja s ciljem zgodovinske opredelitve mesta, pomena, vloge, konteksta itn. tega dela kot zgodovinskega artefakta. Pri čemer je ustroj učinkovanja vsake od teh »smeri« po eni strani že sam tudi zgodovinsko opredeljen – kot je bilo deloma že pojasnjeno v uvodu –, po drugi strani pa je za vsebino rezultatov takšne analize in proces takšnega opredeljevanja odločilen; ne samo v smislu različnega opredeljevanja istih »kategorij« (kot so denimo različne zgodovinske opredelitve sloga neke skladbe, na primer v okviru klasifikacije epohnih slogov ali pa z razlikovanjem bolj socialno zamejenih slogov v smislu formalizacije Bourdieujevega pojma *habitus* oziroma Fukačeve transkripcije pojma *Schreibart*), temveč tudi glede na različno usmerjenost analitičnega interesa.

Prva od omenjenih »smeri«, ki seveda temeljijo na razmeroma različnih in relativno konsistentnih referenčni okvirih – če že ne sistemih – za pisanje zgodovine glasbe, ustvarjenih tekom prejšnjega stoletja, je epohno-slogovni model urejanja sodobne recepcije glasbene preteklosti, oziroma njene (re)prezentacije, in sicer z nekaterimi sistemskimi različicami že od časa njegovega zgodnejšega uveljavljanja (npr. z Adlerjevo, Bücknovo, Gurlittovo, Finscherjevo itd.). Kljub tudi ostreje artikulirani kritiki tega modela že vsaj od konca 60. let prejšnjega stoletja dalje (tako s strani »zahodnih« muzikologov, npr. Dühmlinga, in še prej njihovih »vzhodnih« kolegov, zlasti Kneplerja), in kljub občutno zoženi aktualnosti, ki jo ta model sedaj uživa znotraj znanstvene muzikologije – morda niti ne toliko zaradi kritike same kot pa bolj zaradi modernosti drugačnih zgodovinske pisij, zlasti strukturalističnega in post-strukturalističnega, ki to kritiko sicer koristijo ... kljub torej nekaterim načelnim razlogom, ki tudi analizo skladb v *Fundamenta* lahko odvrčajo od denimo Blumove kodifikacije baročnega in klasičnega stila kot referenčnega okvira zanj, pa se uporabna vrednost tega modela zgodovine glasbe vseeno še ne zdi povsem izgubljena. Vsaj ne v nekem bolj pragmatičnem smislu: če namreč posamezne epohno-slogovne opredelitve skladb, ki so sicer jedro takšnega modela, ali konkretno,

če opredelitev npr. trstavčne *Sonate ex C v Fundamenta* za »bolj klasicistično« skladbo ter sklepnih preludijev in versetov za »bolj baročna« dela razumemo le kot priročno »okrajšavo za hitro sporazumevanje«, kakor je že pred časom za pojem glasbeni barok na splošno predlagala Silke Leopold.

Precej drugače usmerjen interes raziskovanja ponuja druga od omenjenih »smeri«, ki jo je vsaj toliko mogoče imeti za strukturalistično, kolikor se ta – v tem konkretnem primeru – lahko ukvarja s poglobljanjem v strukturo glasbene oziroma glasbeno-teoretske mentalitete teoretičnega in praktičnega dela *Fundamenta*, in sicer z binarno pozicioniranimi pojmi kot sta npr. pojma modalno na eni in tonalno na drugi strani. Na ta način je seveda smiselno analizirati vsaj še umevanje harmonskih glasbenih struktur in ritmike, kot ga udejanjajo glasbeno-teoretični zapisi in skladbe v učbeniku. Zelo poučne so namreč lahko ugotovitve ne samo o denimo »reliktih arhaičnosti« v sicer vendarle dur-molovskem razumevanju harmonskega prostora, ki jih v *Fundamenta*, kot že rečeno, razkriva domnevna pristnost ostankov starejšega sistema cerkvenih modusov pri izboru osmih »glavnih tonusov«, pa tudi kadenciranje v vseh štirih molovih »tonusih« dosledno s pikardijsko terco v sklepnem kvintakordu, ki je denimo v prvem zvezku Bachovega WTK (iz leta 1722) še ne prekršeno pravilo, v drugem zvezku iz leta 1744 že redkost, medtem ko molski stavki v zgodnje-klasicističnih sonatah Bachovih sinov, tudi tisti že iz 40. let 18. stoletja, praviloma sklepajo z molovim trizvokom.

Vprašanje razmerja med domnevno starejšimi in mlajšimi – ali celo morda progresivnimi in regresivnimi – glasbeno-teoretskimi strukturami se namreč kot posebej aktualno pri analizi učbenika *Fundamenta* kaže še v okviru dveh drugih vprašanj: prvo se tiče stopnje in seveda vsebine »harmonske reformulacije generalnega basa«, kot bi dejal Joel Lester, ali »*Generalbaß-Satza*«, kot ga je definiral Georgiades že pred več kot pol stoletja in kot ga reproducira izrazito intervalsko umevanje harmonskih glasbenih struktur v *Fundamenta*, z nekaterimi odstopi v smeri omenjene reformulacije, kot so denimo primeri odloženega razveza septime v seksto ali pa neoštevilčenja basa nad postopi po tonih razloženega kvintakorda (v daljših notnih vrednostih), ki je v desni roki zadržan čez cel postop. Drugo vprašanje je, koliko se razumevanje glasbenega ritma v poglavju o »*Batutti*« ali »*Tactu*« v resnici še vedno ujema s starejšim umevanjem takta kot *batutte*, torej spet z nekakšnimi ostanki menzuralne oziroma kvantitativne ritmike, in koliko je to razumevanje že skladno s sodobnejšim umevanjem takta kot predestinirane metrične strukture – torej, v kolikšni meri se nagiba k umevanju takta kot »*Schwerpunktstakta*« in koliko je že v smislu »*Akzentstufentakta*«, kakor je razliko med obema že pred časom opredelila Nicole Schwindt-Gross.⁷

Tretja »smer«, ki jo lahko ubere preučevanje vsebine tega učbenika, je z obema prej omenjenima v sicer odkrito kritičnem odnosu in izhaja zlasti iz Foucaultove strategije zgodovine kot »arheološke deskripcije specifičnih [človeških] praks v elementu arhiva«. Namen te vrste preučevanja je ugotavljanje funkcionalne vpetosti učbenika *Fundamenta* v katero od tedaj aktualnih glasbenih praks pri nas kot neke posamezne, relativno sklenjene »socialne glasbene strukture«. Na eni strani gre seveda za vprašanje vsebinskega odnosa tega učbenika do razmeroma posebne frančiškanske glasbene prakse v Srednji

⁷ Podrobneje o tem v Radovan Škrjanc, *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, magistrsko delo, (Univerza v Ljubljani, Ljubljana, 1999), str. 53–60.

Evropi od konca 1. polovice 18. pa do začetka 19. stoletja, na katero je že v 60. letih prejšnjega stoletja opozoril von Grasemann in s katero se v zadnjem času ukvarja predvsem Ladislav Kačič.⁸ Gre torej za neposrednost vloge tega učbenika v pedagoški reprodukciji frančiškanske glasbene prakse, in morda tudi širše, namreč vsaj še pri usposabljanju organistov za njihovo delovanje po župnijskih cerkvah na podeželju in manjših krajih. V tem pogledu je seveda posebno zanimivo ugotavljanje presečnosti oziroma analognosti pravil frančiškanske in t.i. ruralne cerkvene glasbene prakse na območju katoliškega dela Srednje Evrope v 2. polovici 18. stoletja z vidika njenih pedagoških »podsystemov«. Na kar je – vsaj implicitno – opozoril že Wilfried Dotzauer v svoji analizi zgodovinske pozicije Rathgeberjeve zbirke maš *rurales in civiles* (iz leta 1733)⁹ in k čemur bi morda še posebej lahko prispevala primerjava obravnavanega frančiškanskega učbenika iz Novega mesta z didaktičnimi deli za klavir bavarskih mojstrov ruralne cerkvene glasbe 18. stoletja (predvsem s Königspergerjevo *Fundamenta zum Clavier* iz leta 1755 in Kobrichovo klavirsko šolo iz leta 1768), ki jih denimo Mark Radice stavi v središče svojega ugotavljanja o obstoju razmeroma specifične in izrazito socialno označene prakse klavirskih galanterij v Srednji Evropi v 18. stoletju in še v začetku 19. stoletja,¹⁰ kar po njegovem mnenju terjaja zgodovinsko reinterpretacijo ne samo besedne zveze »Galanterie-Stücke«, ki jo v najavi svojega praktičnega dela navajajo tudi novomeške *Fundamenta*, temveč na splošno sodobne percepcije pojma galantno v tem obdobju.

Možnost več različno koncipiranih »smeri« preučevanja oziroma več različnih glasbeno-zgodovinskih interpretacij učbenika *Fundamenta* je tesneje povezana še s problematiko, ki se ravno na sistemski ravni, pa čeprav le bolj posredno, dotika vprašanj, uvodoma zastavljenih na konferenci »Glasba in njeni referenčni sistemi«. Na kratko povedano: gre za več povezanih sklopov problematike funkcioniranja različnih teoretskih referenčnih okvirov – v posameznih primerih v resnici celo sistemov – kot razmeroma izdelanih pozicij v današnji širši praksi glasbenega zgodovinopisja, na katere se načelno lahko sklicuje oziroma navezuje konkretna zgodovinska interpretacija tega učbenika, spet kot posamično zavzete določene pozicije znotraj omenjenega glasbenozgodovinskega diskurza, vendar – vsaj implicitno in morda skrajno minimalno, a vseeno – neizbežno tudi z določenimi konotacijami preko tega istega diskurza, v smislu njegove transfernosti v širši družbeni oziroma socialno-kulturni prostor.

Tu ne gre torej toliko za problematiko nekakšne »notranje dialektike« v zgodovini glasbenega zgodovinopisja, ki se je na primer izražala v medsebojnih očitkih: na eni strani o »metafizičnem zamegljevanju« neke realne zgodovinske stvarnosti, o ideološki vlogi estetike in pojma klasicizma kot osrednje kategorije v enem od teh sistemov, o njegovi nacionalni in socialni ekskluzivnosti, o zaprtosti na več ravneh ter brisanju razlik in celih območij takšne stvarnosti iz »meta-pripovedi« o njej, tudi skozi iskanje t.i. struktur dolgega trajanja in ne samo s periodiziranjem vsega posamičnega znotraj okvira epohnih slogov itd.; po drugi strani pa denimo v očitkih o razpršenosti, nekoherentno-

⁸ Podrobnejši pregled literature, ki obravnava vprašanje frančiškanske glasbe od 17. do 19. stoletja, v R. Škrjanc, »*Stylus rusticanus*«, n. d., str. 456–467.

⁹ Prim. Wilfried Dotzauer, *Die kirchenmusikalischen Werke Johann Valentin Rathgebers*, doktorska disertacija, (Erlangen-Nürnberg), 1976.

¹⁰ Mark A. Radice, »The Nature of the Style galant: Evidence from the Repertoires«, *The Musical Quarterly* XCV/4 (1999): 607–647.

sti, relativizaciji in »razsrediščenju« zgodovinske naracije, s čemer na bi se posledično izgubljala tudi njena pomenskost, nasproti z denimo intendiranimi območji pomena znotraj jasno oblikovanih »robov« zgodovine »v krepkem pomenu te besede« ipd. Pri čemer se – zanimivo, in kar nikakor ni zanemarljivo – tudi pripovedi, ki kritizirajo predvsem imanentnost oziroma nekakšno »znotraj-glasbeno« zaprtost« pri starejšem modelu zgodovine, praviloma povsem nekritično prepuščajo lastni reprodukciji tega istega modela na ravni ohranjanja njegove selekcije v »imaginarnem muzeju glasbenih del« kot nekakšne kanonizirane »primarne akumulacije« za pisanje zgodovine glasbe, in to ne samo v spisih kot sta denimo Ratnerjeva zgodovina glasbenega klasicizma ali pa Agawovo »igranje z znaki« v njem, temveč tudi npr. v delu Lawrence Kramerja, ki ga avtor sam etiketira za postmoderno in za katerega trdi, da temelji na aktu »razsrediščenja« glasbe *per se* na ravni dela, stila, žanra, pojma subjektivnosti v njej itd.

Pri tej problematiki gre namreč dosti bolj za problem zavedanja tudi »čez-samo-muzikoloških« implikacij pri zavzetju takšne ali drugačne pozicije znotraj okvira teh »smeri«. In sicer, bodisi da gre – v eni skrajnosti – za opredelitev vsebine učbenika za zgodnje-klasicistično, ali pa da gre – v drugi skrajnosti – za poudarek njegove »indoktrinacijske« funkcije v reprodukciji pravil in na sploh delovanju razmeroma posebne frančiškanske glasbene prakse v Srednji Evropi tekom 18. stoletja, ki je (kot takšna) stopala v posebne odnose z drugimi praksami, na primer cerkvene *musice ruralis* in morda še klavirskih galanterij bavarskih mojstrov na eni, pa tudi denimo s prakso dunajskih divertimentov na drugi strani, pa čeprav morda le na ravni njihove izrazito socialno označene opozicije.

V prvem primeru se je namreč potrebno zavedati – če to želimo, ali ne – tudi reprodukcije vseh tistih »izven-glasbenih« implikacij, ki so takšni opredelitvi – ravno preko konstitucije »referenčnega sistema«, v katerem korenini – inherentne, in na katere je zelo neposredno mogoče spomniti prav skozi analizo zgodovinske konstrukcije pojma glasbenega klasicizma kot osrednje kategorije tega sistema (ob pojmu glasbenega dela), še posebej seveda pa s kritiko pojma klasicizma kot simbolnega transferja: sprva predvsem pri družbeni uveljavitvi t.i. nove-nemške »*Geistesaristokratie*« ali razmeroma mladega razreda izobražene patriotske nemške birokracije že pred in po letu 1800; pozneje pa tudi širše, pri reprodukciji dominanc družbenih elit – o čemer vsem se je danes mogoče posredno in tudi čisto neposredno poučiti v že številnih prispevkih na to temo, npr. Reimerja, Zencka, Websterja, Demutha, Applegatove, Pedersonove, pa tudi denimo Hornerja, Karbusickega, Shepherdja, Hepokoskega idr.

V drugem primeru pa je seveda danes prav tako tudi že mogoče razmišljati o »čez-samo-strokovni« funkciji novejši možnosti drugačnega »branja« takšnih besedil, kot so novomeške *Fundamenta*, ki sicer relativizira in s tem »razblinja« normativno utesnjenost »estetskega absolutizma« kot spekulativne platforme zgodovinopisnega pojma klasicizem in njegovo generiranje dihotomije v glasbi kot »Umetnosti« na eni in »Ne-umetnosti« na drugi strani, oziroma rahlja ločevanje med »višjo« in »nižjo glasbo«, kot ga je na primer prav z vidika zgodovine te dihotomije v času med Kantom in Hanslickom analiziral Bernd Sponheuer.¹¹ (Spomnimo se denimo le znane Dahlhausove argumentacije pri

¹¹ Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst: Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30 (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1987).

dokazovanju brezplodnosti poskusov preoblikovanja kategorije klasika iz normativnega v deskriptiven pojem in označitve Pleyelja kot »ne-klasika«, ki je za zgodovinsko analizo učbenika *Fundamenta* seveda lahko še posebno pomenljiva !?).

Vendar pa omenjena relativizacija umetniške vrednosti, ki jo implicira – vsaj načeloma vrednostno nezainteresirana – opredelitev tega učbenika zgolj kot didaktičnega sredstva za reprodukcijo ene od številnih, razmeroma posebnih glasbenih praks v drugi polovici 18. stoletja, najbrž tudi sama – »strukturno« – ni nekaj, kar lahko učinkuje mimo obstoja različnih možnosti (zgodovinskega) »branja« istega glasbenozgodovinskega besedila, in sicer vseh znotraj aktualne institucije muzikologije. Je namreč prej nekaj, kar je denimo glede na dobro znano kritiko »kulturne logike poznega kapitalizma« Frederica Jamesona mogoče razumeti tudi kot sicer nekoliko drugačen odstop k površinski, kot pa ga v svoji »arheologiji« zagovarja Foucault, oziroma kot odstop k »novi prostorski logiki simulakra«, po kateri se »zgodovina kot 'referent'«, po mnenju Jamesona, »vse prevečkrat znajde v oklepaju in polagoma povsem zabriše, nam pa ne ostane nič drugega kot teksti«. ¹² In »ogromna zbirka podob« – h katerim je po tej »logiki«, na ravni zgolj različnosti pristopov v sodobnem ukvarjanju z zgodovino glasbe, seveda mogoče prišteti tudi morebitna različna »branja« novomeških *Fundamenta*.

Pri tem ne gre samo za problem virtualnosti, ki ga s svojim relativizmom razkriva omenjena različnost in ki lahko vznemirja vsakega zgodovinarja, ki znanstvenost svojega početja razume »kategorično« skozi staro Rankejevo vodilo raziskovanja preteklosti z vidika »wie es eigentlich gewesen«. Torej, ne gre samo za problem odkrivanja in posledično priznavanja t.i. »zgodovinske resnice« ter seveda za vprašanje »referentnosti« dobljenih »podob o njej« skozi en ali drug zgodovinpisni pristop kot relativno izdelan »sistem« referenc. Gre namreč tudi za vprašanje »referentnosti« položaja nekoliko drugam usmerjene »ideološke kritike«, ali natančneje, samokritike pri zavzemanju svoje lastne pozicije vsakega od zgodovinarjev pri svojem delu, ki ima tudi sama svojo lastno strokovno in seveda osebno (socialno) zgodovino in ki kot takšna – pa čeprav morda le s skrajno miniaturnim deležem – tvori resničnost njenega lastnega zgodovinskega trenutka. In prav zato se zdi ravno v tem trenutku še toliko bolj odrešujoča misel – ne na možnost zgolj različnosti pozicij, ki pogloblja vtis nekakšne postmoderne sproščenosti pravil za ustvarjanje zgodovinske vednosti ali celo vtis odprtosti prostora »postmodernemu subjektu« v igri z njo, temveč nasprotno –, da je v dani poziciji muzikologije kot zgodovinske vede še vedno mogoča pozicija (v njej), ki »resnico zgodovine« po eni strani išče (tudi) v območju ideološke kritike sicer zapletenih odnosov, ki so nekoč ustvarjali »resničnost« v obstoju različno označenih (preteklih) glasbenih praks, in se po drugi strani »samo-reflektira« skozi kritiko funkcije njenih lastnih (eksplicitnih in implicitnih) izjav v svojem širšem kulturnem (družbenem) prostoru. Ob tem se tudi zdi, da je vsaka takšna izjava ali stališče znotraj postmodernega kulturnega prostora – če parafraziramo znane besede Ernesta Mandla – hkrati in neizogibno (implicitno ali eksplicitno) tudi politično stališče o ekonomski naravi tega prostora. In morda nam prav ta pozicija ponuja eno izmed tistih »radikalnih novih form« – v tem primeru seveda novo formo organizacije sedaj v resnici dokaj zmedenega zgodovinskega oziroma zgodovinpisnega prostora –,

¹² Frederic Jameson, »Postmodernizem« (Ljubljana: Analecta, 1992), str. 26.

ki jih je že pred časom pričakoval Jameson, skupaj s politično obliko postmodernizma, ki naj bi za svoj poklic imela iznajdbo in projekcijo globalne kognitivne preslikave, tako na družbeni kot tudi na prostorski lestvici.

SUMMARY

Through three different analyses of the *Fundamenta* textbook, the article on one hand focuses on the problem of relativity when dealing historically with the musical past and its archived remnants (i. e. with their historical place, importance, role, sense etc.), which appears to be one of the basic tasks of musicology in its field of scholarly research, and on the other, it reflects upon certain sociological and ideological aspects of the functionality of such thinking.

The handwritten textbook, *Fundamenta*, has been preserved in the Franciscan Monastery in Novo mesto. It came into being in 1770, probably within the territory of the then Franciscan Province of the Holy Cross (Slovenia, Northern Croatia). Even its music part, containing about 60 rather variegated piano pieces (from, at that time, fashionable short dances, *pastorellas*, piano arrangements of church arias, to multi-movement sonatas and partitas), the so-called Franciscan mass and a number of preludes and versets, can be simultaneously treated in a double way, i. e. within the rather contrasting 'systems' of writing music history as models of references in organizing our own perception of the musical part. The first model is slightly older, though still broadly used model of epoch-style conditioned history of music with classicism as the system's central category. The other possibility of historical interpretation of compositions in *Fundamenta* textbook – as an didactic help in educating and forming the 'musical mentality' of the cadre that was to reproduce Franciscan musical practice of the 18th century either directly or, broadly speaking, in the contemporary practice of parish musicians in Central Europe – comes from ca. half a century younger strategy of musical history as a conglomerate of relatively special musical practices that is rather critical as regards the epoch-style strategy and originates in Foucault's archiology of history (1969) and his theory of discursive practices.

The third approach could be conditionally defined as structuralist. This approach aims at 'decoding' the structures of different musical thoughts as a key factor present at the genesis of individual compositions and, generally speaking, of various, with music connected events or rather products

of the past, including musico-theoretical texts (handbooks, textbooks, essays etc.), which are at the same time a frequent and decisive pivot of reference when analysing a musical work from structuralist points of departure. From the methodological viewpoint, this approach brings in traits of circularity of arguments, similar to notions such as aesthetic and historical values within the model of the epoch-style history of music, founded on a canonized selection of 'important works' in music history as categorial samples for organising and evaluating that very same history. Both approaches – in contrast to Foucault's archiology – have the parcelling out of rather unified historical period in common, in spite of a differing grade of transparency as regards their methodologies, in both cases, and in a similar way, supported by a multitude of dichotomic notional pairs. At least two of them – *Schwerpunktstakt* – *Akzentstufentakt* and *Generalbass-Satz* – functional harmony – can be used in analysing and pinpointing the ways of (musico-theoretical) thinking in the theoretical part of the *Fundamenta* and in analysing the rhythmic and harmonic structure of pieces contained in the textbook.

The possible application of all three interpretational approaches dealing with one and the same musical 'event' in the past, approaches that are all at the same time 'scholarly legitimate', on the one hand strengthens the awareness of the rather relative value of the results coming from the research in man's past. On the other hand, each concrete 'implementation' of the abovementioned approaches in history and the present reveals also very concrete sociological and ideological implications unavoidably present in any of the three interpretational approaches. In this respect, various notions may be used, such as: aesthetic absolutism and its legitimational value regarding national and social exclusions, new German '*Bildungsaristokratie*', left-oriented critique of bourgeois models of historiography and evaluation of art, postmodern pluralism and the qualifying of aesthetic values within sociologically founded oppositions (e. g. subculture – elitism, peripheral matter – centre, rural – urban ...), symbolic emancipation of ideologically discriminated historical and contemporary cultural practices, etc..