

Ivan Klemenčič

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

Slovenska glasbena identiteta znotraj srednjeevropske

Slovenian Musical Identity within that of Central Europe

Prejeto: 11. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 11th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: slovenska glasba, glasba v Srednji Evropi, glasbena identiteta, individualna, nacionalna, regionalna, razmerje do Balkana in njegove glasbe, glasbeni stiki, glasbeni vplivi

Keywords: Keywords: Slovenian music, music in Central Europe, musical identity, individual, national, regional, relations towards the Balkans and its music, musical contacts, musical influences

IZVLEČEK

ABSTRACT

Gre za kompleksno in racionalni presoji le deloma dostopno vprašanje. V glasbeni umetnosti govorimo o posameznih nacionalnih identitetah znotraj Srednje Evrope, za skupno v različnem. To skupno ni njihov mehanični seštevek, upoštevati moramo skupne imenovalce. Analitično je obravnavana umeščenost slovenske glasbe v srednjeevropsko.

A complex and rationally only partly accessible question is dealt with. In the art of music one speaks of individual national identities within Central Europe (Mitteleuropa), of what is common within differences. Which is not a mechanical sum, since common denominators should be taken into account. The position of Slovene music in that of Central Europe is dealt with analytically.

Smo pred vprašanjem, ki je kompleksno in racionalni presoji le deloma dostopno. Tako se širša glasbena identiteta obeh v naslovu nakazanih evropskih geografskih predelov pojmovno nanaša na obsežno območje, ki zajema vse od zunanje do notranje pojavnosti v zvezi z glasbo, vključno z njenim civilizacijsko-kulturnim kontekstom. Nadnacionalno oziroma mednacionalno srednjeevropeljstvo zajema vse skupno od stikov, začeni s študijskimi, do organizacije glasbenega življenja in do glasbenih vplivov, kompozicijskih z rabo sredstev, slogovnih, osebnostnih, posebej muzikalnih, izraznih ... Vse to se nanaša na vsako nacionalno srednjeevropsko raven in jo s tem identificira. Na tej nacionalni ravni v ožjem in poglavitnem smislu govorimo o izvorni glasbeni izraznosti, se pravi o nacionalni istovetnosti sedmih narodnih skupnosti (avstrijski, češki,

slovaški, madžarski, poljski, slovenski in hrvaški) in k temu še dveh delno pripadajočih (tj. italijanski v njenem severnem delu z Lombardijo, Venetom ter Furlanijo - Julijsko Krajino ter nemški z njenim južnim, jugovzhodnim delom znotraj Bavarske); točneje sodi k njim še najvzhodnejši del virtualne meje zahodnega krščanstva (zahodni pas Belorusije, Ukrajine in Romunije).¹ Če tedaj na nacionalni ravni v širšem smislu govorimo o glasbeni identiteti posameznih narodov, govorimo na srednjeevropski ravni o enotnosti v različnem ali, če hočete, o različnosti v enotnem. Ta srednjeevropska različnost torej ni mehanični seštevek nacionalnih identitet, govorimo o skupnih imenovalcih, tudi zaradi dolžine in bližine skupnega življenja, predvsem v habsburški državi: »Narodi Srednje Evrope so razvili primerljive norme elitnega, meščanskega in izobraženskega življenja in obnašanja; bili so podobni v narodnem oblikovanju ter narodno-kulturnih gledanjih in vrednotah, med katerimi sta bila jezik in kultura ključna za narodno potrditev in uresničitev.«² Razumljivo je tedaj, da srednjeevropska identiteta ni umetnostno neposredna, ni nadnacionalna identiteta v ožjem smislu, največ je lahko skupni imenovalec posameznih idej, tematike, glasbenih sredstev, estetskih, muzikalnih uresničitev. To fluidno področje idej in uresničitev prav tako ni omejeno zgolj na srednjeevropsko območje, sega lahko širše v svet in ga širše sprejema, a se v Srednji Evropi zaradi navedenih razlogov najbolj osredotoča in ga najbolj identificira. Srednjeevropska glasbena identiteta tedaj kot istovetnost *per se*, entiteta s skupnimi lastnostmi, značilnostmi v glasbi od organiziranosti glasbenega življenja do poustvarjanja in omejeno ustvarjanja. Narodnostno identitetno odločilno, njena srčika, je ustvarjanje kot narodova identiteta, je duhovni obraz naroda, v slovenski glasbi njena slovenskost.

Zgodovinska in z njo umetnostna identiteta Srednje Evrope je nastajala kot tisočletni proces, h kateremu je sprva odločilno prispevala Karantanija (6.-12. stoletje), zatem avstrijska Ostarici, ob tem srednjeveška češka država itd., in za Slovence predvsem pomembno šeststoletno življenje v habsburški monarhiji, še posebno v Notranji Avstriji, od 14. do 18. stoletja s Kranjsko, Štajersko, Koroško in pozneje Goriško vključujoč celotno slovensko etnijo. Monarhija dvoglavega orla se je tako v stoletjih izoblikovala kot zaščitnica malih narodov, dokler je ni vsaj od marčne revolucije začela označevati rastoča ideologija pangermanizma. Njenega pomena med pritiskom Nemčije z ene in Rusije z druge strani sta se še posebno zavedla dva Čeha: najprej zgodovinar in politik František Palacky, ki je v letu marčne revolucije svaril pred veliko in rastočo močjo Rusije, pred njenim imperializmom. Zato je zagovarjal obstoj habsburškega cesarstva. Kot ga povzema časovno tretji srednjeevropski Čeh Milan Kundera, ob četrtem zagovorniku, demokratu, disidentu in poznejšem češkem predsedniku Václavu Havlu, »/.../ bi morala biti Srednja Evropa družina enakopravnih narodov, ki bi se, varni znotraj močne združene države, med seboj spoštovali in negovali vsak svojo samobitnost.«³ Češki predsednik T.

¹ Prim. Ivan Klemenčič, *Slovenische Musik als Teil der mitteleuropäischen*, v: *Musikalische Identität Mitteleuropas / Glasbena identiteta Srednje Evrope, Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana ...* Herausgegeben von Ivan Klemenčič, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 40/2004, št. 1-2). Slovenski izvirnik: Slovenska glasba kot del srednjeevropske, v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 423 ss. V istih izbranih spisih prim. še nagovor ob odprtju simpozija, posvečenega glasbeni identiteti Srednje Evrope: Srednja Evropa - naša glasbena domovina, 417-419. Prim. tudi Samuel P. Huntington, *Spopad civilizacij*, Ljubljana 2005, in *Srednja Evropa*, ur. Peter Vodopivec, Ljubljana 1991.

² Peter Vodopivec, *Srednja Evropa*, v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana), zv. 12, 1998, 248.

³ Milan Kundera, *Tragedija Srednje Evrope*, v: *Srednja Evropa*, ur. Peter Vodopivec, Ljubljana 1991, 119.

G. Masaryk je za Palackym kot drugi še leto pred razpadom avstro-ogrske države pozival pred nevarnostjo Nemčije in Rusije k zaščiti srednjeevropskih narodov v posebni federaciji. Soočanje te nadnacionalne ideje z rastočo ideologijo germanizma ni moglo ohraniti večstoletne tradicije skupaj z njeno kulturno odličnostjo. Ali kot pravi Milan Kundera: »V začetku našega stoletja [tj. 20. stoletja] je bila Srednja Evropa kljub politični šibkosti veliko kulturno središče Evrope, bržkone največje.«⁴ Germanska ideologija je predestinirala razpad Avstro-Ogrske kot združbe narodov. Predstavnikoma dveh ideologij, dveh totalitarizmov in dveh imperializmov, Hitlerju in Stalinu, je na stežaj odprla vrata nezaščitenega in občutljivega območja. Zadnji brezupen poskus je bil poljski leta 1944 v Rimu in z ustanovitvijo »Srednjeevropskega zveznega kluba« povsem razumljiv zaradi ».../ štirikratne delitve Poljske med Rusi in Nemci (tj. Prusi in Avstriji) v zadnjih treh stoletjih /.../«, kot poroča Ciril Žebot, ki je bil član kluba.⁵ Srednja Evropa med dvema mlinskima kamnoma je v vojni doživela katastrofo, po njej z demokratizacijo nekdanjega Reicha pa je ideološko zlo z vsemi posledicami fizičnega in duhovnega nasilja prihajalo v dolgih desetletjih le še z vzhoda. Takrat je Srednja Evropa izginila iz političnega in kulturnega zemljevida in je v času hladne vojne v sovjetskem bloku tudi za Zahod postala Vzhodna Evropa. Vojnim strahotam so sledile povojne, po prepričanju Kundera »zato dežele Srednje Evrope čutijo, da njihova drugačena usoda po letu 1945 ni le politična katastrofa: je napad na njihovo civilizacijo.«⁶ Z nasiljem komunistične ideologije je to v resnici pomenilo izstop iz dotedanje zahodne krščanske civilizacije in iz nacionalne zgodovine posameznih narodov skupaj z njihovo kulturo. Bil je to napad na identiteto srednjeevropskih, večidel slovanskih narodov. Po padcu berlinskega zidu leta 1989 gredo prizadevanja demokratičnih sil v smeri normalizacije, ob močnem upiranju starih sil, najtrdovratnejših prav v Sloveniji.

Vprašanje zgodovinske in narodove identitete je v Sloveniji najbolj zaostreno zaradi dveh razlogov. Revolucija je bila avtohtono delo slovenskih komunistov in narod je izšel iz nekdanje heterogene dvojne skupne države. Zato ni prišlo še – in zaenkrat ne kaže – niti do načelne vrednostne ne do stvarne razmejitve do totalitarizma ne do takšne razmejitve do Balkana pravoslavne in muslimanske civilizacije. Območja tedaj, ki je bilo kljub vsakršnim združevalnim pritiskom, nazadnje z ideologijo bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov, slovenskemu narodu tuje. Nedvomno je vendarle, da pri civilizacijskem oblikovanju slovenskega naroda ni odločala pripadnost slovanski skupini narodov, marveč pripadnost skupni civilizaciji. Zahodni krščanski nasproti civilizacijskima identitetama pravoslavja in islama.

Ob razpadu večstoletne srednjeevropske entitete je zmaga germanske ideologije po prvi vojni pognala slovenski narod na Balkan k »slovanskim bratom«. Pravoslavna in muslimanska civilizacija tu nista mogli biti zgled in tudi nista bili, še izrecno glede kulture: načelno zaradi drugačnih ali precej drugačnih vrednot in tudi zaradi stvarnega dejstva, da še pred koncem srednjega veka govorimo na Balkanu o popolni odsotnosti evropske in tudi siceršnje kulture, predvsem visoke umetnosti in posebno glasbe, in to najmanj do sredine 19. stoletja, kar pomeni domala pet stoletij brez razvojnih premen in dosežkov

⁴ Ib., 122.

⁵ Ciril Žebot, *Nemilnljiva Slovenija*, Celovec 1988, 332–335.

⁶ Kundera, ib., 121.

evropskega duha. Drugače povedano, slovenska kultura in znotraj nje glasba je duhovno ostajala v srednjeevropskem okolju bodisi germanskega bodisi omejeno do vključno baroka italijanskega bodisi slovanskega območja, na kratko, poenostavljeno povedano, duhovnih koordinat prestolnic Dunaja in zlasti pozneje Prage. Kljub novim ideološkim pritiskom je treba povedati: slovenska duhovna domovina ni bila nikoli Balkan in nje- no središče ni bil nikoli balkanski Beograd, kot bi nekateri hoteli še danes, ideološko podpirajoč nadaljevanje balkanizacije slovenskega življa. Slovensko »slovansko« je tako duhovno cepljeno najprej na avstrijsko »germansko«. Razlike so se izkristalizirale s pre- bujo narodov od sredine 19. stoletja. O tem je dovolj povedal Ivan Cankar. Neposredno pred prvo vojno je razlikoval med političnim jugoslovanstvom in nacionalno oziroma kulturno identiteto: »Po krvi smo si bratje, po jeziku vsaj bratranci, – po kulturi, ki je sad večstoletne separatne vzgoje, pa smo si med seboj veliko bolj tuji, nego je tuj naš gorenjski kmet tirolskemu, ali goriški viničar furlanskemu.«⁷ Če primerjamo slovenski jezik kot večtisočletno kristalizacijo narodove misli in čustvovanja, njegovega značaja, ni blizu ne italijanski jezikovni mehkoobi in tudi ne »širini slovanske duše«, s slovansko mehkoobi je bližje nemški trdoti, bližje introvertiranosti in resnobi kot ekstravertiranosti in mediteranski sproščenosti (razen omejeno na skrajnem slovenskem zahodu).

Ko gre za slovensko glasbeno identiteto v ožjem pomenu, za njen muzikalni izraz, slovenskost, se je tej tematiki v samostojni razpravi doslej med zelo redkimi posvetil Andrej Rijavec.⁸ Temeljni problem identificiranja umetniške slovenskosti, še posebej glas- bene, je, da umetniškost kot njeno jedro metodam znanosti ni dostopno, ne objektivno ne metodološko eksaktno.⁹ Dostopno je posredno, delno, subjektivno. To zadnje je že znotraj esejističnega pisanja, a že to ni na tem duhovnem področju zlahka dosegljivo ali tudi dokazljivo, če glasbeno umetnino ne presojujemo kot mrtvo stvar, kadaver, marveč kot živ duhovni organizem. Tako se ni mogoče izogniti tveganju s subjektivno presojo, ki v znanstveno delo lahko hitro zaide tudi pri veliko preprostejših zgodovinskih temah. S tega vidika je Rijavec preskus slovenskosti v slovenski glasbi sprejemljiv, tudi avtor tega besedila se takšni subjektivni presoji ob tako zahtevni tematiki ne more izogniti.

Posreden vidik identificiranja nacionalnega izraza je v polemiki z Antonom Lajovcem navajal Marij Kogoj: »Trebaja priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti, in če to napravijo vsi – in to je edina naloga – čemu vsa skrb, da se ustvari nacionalno karakteristična muzika?«¹⁰ Ne torej s pomočjo uporabe folklorne tematike kot zunanje- ga demonstrativnega, kar je dopovedovala balkanska šola, denimo kritično polemični Antun Dobronič. Sedemnajst let pozneje je Kogoju pritrnil Slavko Osterc, ko je ocenje- val Lajovčeve zборе: »Ta pristna slovenska nota /.../ je posledica tega, ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti, in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno

⁷ Predavanje Ivana Cankarja aprila 1913 v Ljubljani Slovenci in Jugoslovani, objavljeno je bilo v *Zarji* 1913, št. 557–559, 15.–17. aprila; gl. Ivan Cankar, *Zbrano delo*, knjiga 25, Ljubljana 1976, 235.

⁸ Andrej Rijavec, K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe, *Muzikološki zbornik*, 15/1979.

⁹ Prim. to tematiko pri Janku Kosu, mdr. *Očrt literarne teorije*, Ljubljana 1994². Prim. tudi nekoliko drugačen uvid v razpravi Marije Bergamo Muzikologija med znanostjo in umetnostjo, *Muzikološki zbornik*, 34/1998.

¹⁰ Marij Kogoj, Božidar Širola: Popevke, *Dom in svet*, 35/1922, 477 (prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, *Izbrani spisi*, Celje 2008, 43, 384 in 436).

slovenskem.«¹¹ Že prej je potrdil ta svoja stališča v polemiki z Dobroničem.¹² Slovenska glasba po marčni revoluciji je šla tako svojo pot v duhu Kogoja in Osterca, pa čeprav tudi in nekoliko z upoštevanjem duha slovenske ljudske pesmi. Ni pritrjevala Lajovčevi posebni nacionalistični ideologiji, ki je v soočenju z germansko ideologijo in prakso zahtevala zaporo pred nemškimi vplivi, favoriziranje slovanske glasbe in naslon na ljudsko glasbo po ruskem, srbskem in hrvaškem vzoru ter še v splošnem profrancosko usmerjenost. Takšne naravnosti v svoji kompozicijski praksi ni izkazoval niti sam Lajovic, zato mu je Kogoj utemeljeno očital vpliv nemške romantike, kot bo še razvidno.

Govorimo o naravno oblikovanem okolju predvsem znotraj srednjeevropske glasbe, o njenem širšem svetu idej in čustvovanja, ki se odziva na življenje in upodablja njegovo estetsko občutenje. Ta duhovni in siceršnji svet Leonard B. Meyer določneje identificira kot ustrezajoč glasbeni umetnosti: »Glasba je lahko pomembna, ker se nanaša na stvari zunaj nje, obujajoč asociacije in konotacije, nanašajoče se na svet idej, čustev in fizičnih objektov.«¹³ Problem interpretacije je, koliko globinsko in v kakšnem obsegu je mogoče identificirati intencije skladateljev, tudi podzavestne. V tem pogledu pomemben je kontekst nastajanja glasbene umetnine, izjave ustvarjalcev ob njej in tudi neposredni programi. Vse to je prav tako aktualno z vidika identificiranja nacionalnega izraza v glasbi, zavestnega ali podzavestnega, in seveda vplivov, o katerih govorimo, njihovega zavestnega ali podzavestnega sprejemanja.

Temeljno nacionalno v glasbi je nedvoumno v soglasju z nacionalnim značajem. Ta se je na poseben način izkristaliziral v narodovem govoru. Poenostavljeno govoreč stoji trdota nemškega jezika nasproti mehki italijanskega, ki ga je Nemeč Thomas Mann imenoval melodičnega, harmoničnega. Tako izpričuje nemški značaj še v prednacionalni fazi Beethovnova glasba. V romantični glasbi simptomatično je nasprotje med Verdijem in Wagnerjem,¹⁴ čeprav govorimo tudi o Wagnerjevem vplivu na poznega Verdija.¹⁵ V tej psihološki primerjavi je slovenska glasba na poseben način nekje vmes: po eni strani jo označuje nekaj izhodiščne mehkoobe, neposrednosti, na drugi nekaj pogojno rečeno trdote in zaprtosti iz tisočletne nemške bližine. Ali kot že vemo: slovensko »slovansko« je duhovno cepljeno zlasti na avstrijsko »germansko«. V razponu predvsem od slovenske liričnosti, mehkoobe in eksaktnosti v izraznosti kakšnega Benjamina Ipavca, do redkeje zaostrene dramatičnosti kakšnega Primoža Ramovša.¹⁶

¹¹ Slavko Osterc, Predavanje o Antonu Lajovcu na Radiu Ljubljana 23. januarja 1939, Osterčeva mapa v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (prim. tudi Ivan Klemenčič, *op. cit.*, 44 in 390).

¹² *Zvuk*, 3/1935, 150 s.

¹³ Leonard B. Mayer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago - London 1967 (prim. Andrej Rijavec, *ib.*, 6).

¹⁴ Oba sodita v srednjeevropsko območje, čeprav vsak zase simbolizirata nemško in italijansko glasbo in vsak svojo nacionalno identiteto. Gledano geografsko - duhovno je Wagner izšel iz rojstnega Leipziga, sprva deloval mdr. v Dresdnu, ki sodita - čeprav zunaj ožjih nacionalnih meja Srednje Evrope - še v vplivno srednjeevropsko območje. Predvsem pa je bil - mimo švicarskega eksila - povezan in dejaven v Münchnu in bavarskem Bayreuthu. Verdi je bil rojen nekoliko južneje od srednjeevropske Lombardije, tj. v Roncolah pri Bussetu blizu Parme, ki sodijo v sosednjo pokrajino Emilija-Romana. Vendar se je kot šestindvajsetletnik za stalno naselil v Milanu, kjer je ustvaril svoje poglavito delo, četudi se je iz lombardske prestolnice rad vračal na deželo, na svoje pozneje kupljeno posestvo v rojstnem kraju. Se pravi, oba izvorno Srednjeevropejca, ki sta svoje okvire preraščala na nacionalno in svetovno raven.

¹⁵ Zaradi nekoliko različnih pogledov k temu le primer: za wagnerjansko značilnega prepoznamo motiv poljuba iz prvega in četrtega dejanja Otella, ob tudi precej drugačni oblikovni gradnji kompozicijskega stavka.

¹⁶ Simptomatično je mnenje nemškega kritika iz Hamburga, ki je pisal o posnetku na zgoščenki s Schubertovim ciklom Zimsko popotovanje v izvedbi Marcosa Finka v slovensčini, ki je dobil 1998 v Parizu nagrado za izvedbo Zlati Orfej. Po njegovi izrecni sodbi slovenski jezik ni bil moteč. Vprašamo se lahko, kako bi izvedbo ocenil, če bi bile pesmi pete denimo v italijanščini ali češčini.

Temeljni nacionalni značaj tako ostaja kljub vplivom in skupnim imenovalcem srednjeevropskega območja. Tako na nacionalni kot na individualni ravni, pri tej drugi pri pomembnih skladateljskih osebnostih tega območja. V Schubertovem razvoju, denimo, so bili simfonični zgledi predvsem srednjeevropski klasicistični, bili so že sami po sebi evropsko močni, kar je mogoče dovolj eksaktno dokazati. Njegovi mladostni prva in tretja simfonija izpričujeta ob Mozartu Haydnove vplive, tako slogovno utemeljenost kot vsebinsko preprostost in naivnost. Četrta izkazuje ob Haydnu približevanje Beethovnu, njegovi izraznosti, Schubertovemu idealu velike simfonične oblike, ki ga je izvirno uresničil v zadnji, 9. simfoniji. Schubertova peta simfonija je izrazito mozartovska, nekakšen zavedni hommage velikemu predhodniku. Za zglede mlademu skladatelju bi zanjo lahko navajali operi *Figarova svatba* in *Čarobna piščal* in prav tako pozno delo, simfonijo v g-molu. Ta zadnja je vplivala že na izbor tonalitete in na motiviko tretjega stavka, menueta, vendar ob njej tudi Beethovnova prva simfonija. S Stefanom Kunzejem bi lahko rekli: »Mozart na Schubertov način«. ¹⁷ Tako se je skladatelj razvijal in oblikoval svojo glasbeno identiteto v srednjeevropskem duhovnem območju.

Tem zgledom vplivanja in skupnih imenovalcev znotraj germanskega srednjeevropskega sveta lahko navedemo zgled med germanskim in slovanskim v tem istem območju. V Dvořákovem zgodnjem simfoničnem ustvarjanju lahko kratko »zazveni« Schubert. Obratno očitno ne bi bilo mogoče. Skladatelj ne gre sicer niti mimo vplivov Beethovna, morda presenetljivo Wagnerja in Liszta ter pozneje predvsem dunajskega Brahmsa, prijatelja, vzornika in mentorja, zaznavnih zlasti od finala 5. simfonije do naslednjih dveh. Tako vidimo, da kot je povsem primarno muzikalno možen Schubertov Mozart, je možen tudi preblisk Dvořákovega Schuberta.

K tema zgledoma dodajmo še slovenskega z Antonom Lajovcem, ki je prav tako nedvoumno izrastel iz srednjeevropskega duhovnega okolja, začevši s študijem na Dunaju pri Robertu Fuchsu, kjer so iz njegove kompozicijske šole izšli »Srednjeevropejci« Zemlinski, Schreker, Wolf, Mahler. Prvi skladatelj *Novih akordov* je morda presenetljivo izpovedal svoje afinitete do Wagnerja, ¹⁸ katerega inštrumentacijsko tehniko da je podrobneje spoznaval, manj je nanj vplivala Wagnerjeva harmonska tehnika, medtem ko ga je njegova melodika odbijala. Z njeno zaokroženostjo ga je »močno zavzel« Brahms, tudi z izrazito in mehko ubranostjo. Zelo ga je prevzel značaj nekaterih Wolfovih pesmi, čeprav ni sprejemal pri njem vlogo glasu večidel kot recitatorja brez izrazite melodične linije. Poleg francoske glasbe in Masseneta se je največ ukvarjal z Dvořákom, »čigar vpliva nase danes nisem v stanu oceniti«. Sumarično govoreč je nanj ob češkem skladatelju vplivala umetnost najvidnejših predstavnikov predvsem nemške pozne in nove romantike, te so sooblikovale njegovo sicer izvirno občuteno slovensko glasbeno govorico. Tej je dajal sem in tja, še posebno v samospelih in zborih, nadih slovenske ljudske pesmi (prim. samospjev »Cveti rožica« ali sklepni poddel prvega dela klavirske *Sanjarije*). ¹⁹

Slovenskost slovenske glasbe tako – v skladu s Kogojevo in Osterčevo eksplikacijo – jemljemo kot nekaj pričakovanega, kot duhovno normo, ki jo zaznavamo predvsem

¹⁷ Attila Csampai, Dietmar Holland, *Der Konzert Führer*, Reibeck bei Hamburg 2005, 293.

¹⁸ Izidor Cankar, *Obiski – S poti*, Ljubljana 1960, 35–36; intervju je iz leta 1919.

¹⁹ Več o tem gl. Ivan Klemenčič, Ljudska glasba znotraj umetne, v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 389.

subjektivno, v razponu od vsaj sprva bližnjega liričnega do nekoliko manj eksponiranega dramatičnega. Za presojo ostaja ugotavljanje načina, obsega, intenzitete oziroma gradacije nacionalnega izraza. Podobno in simptomatično lahko govorimo o vplivih na slovensko glasbo, predvsem iz bližnjega srednjeevropskega območja, včasih bolj včasih manj zaznavnih ali tudi nezaznavnih. Tudi v slovenskem primeru lahko izhajajo iz posrednih ali neposrednih fizičnih stikov, kot so študij, bivanje v tem območju ipd., lahko zgolj naključnih ali možnih zaradi bližine in priročnosti, a večidel vendarle posledica zavestne ali tudi podzavestne navezanosti, afinitet, se pravi ne brez duhovne sestavine.

Umeščenost slovenskega naroda v Srednjo Evropo je tedaj nedvoumno geografsko-duhovna, kar navsezadnje velja v slovenski glasbi že za srednjeveški koral od 10. stoletja in pozneje še za figuralno večglasje, ki je za cerkveno in samostansko prakso prihajalo v slovenske dežele z zahoda in severa. Pomembna srednjeevropska umeščenost postane kmalu tudi državna, se pravi znotraj habsburške države. Naravno začenjajo z njo tudi slovenske dežele dajati svoj prispevek. Tako vemo, da je bila na dunajski univerzi od ustanovitve 1365 ena petina študentov in profesorjev ter okoli štirideset rektorjev iz slovenskih dežel.²⁰ Ali če spomnimo na uglednega glasbenika, humanista in škofa Jurija Slatkonjo, ki je na prehodu v 16. stoletje vodil kapelo cesarja Maksimilijana, slovečo še predvsem v srednjeevropskem prostoru. Večidel, čeravno in razumljivo ne v celoti, velja trditev tudi za ustvarjanje, začenši z markantnim opusom Jacobusa Gallusa, renesančnega mojstra in Srednjeevropejca, ki ga Paul van Nevel imenuje »Slovenca v Srednji Evropi«.²¹ Ustvarjalno je v svojem delu segel najvišje in s tem najvišje evropsko. Po Nevelovem mnenju skladateljve »tonske značilnosti pripadajo najboljšemu, kar je lahko nudila pozna renesansa«,²² kakor že je deloval v enotnem srednjeevropskem prostoru krajev in samostanov od rodne Kranjske do Spodnje Avstrije, Češke, Moravske, Šlezije do Prage, kjer je svojo nedolgo in bogato življenjsko pot sklenil. V to območje uvrščamo tudi najstarejšega znanega slovenskega skladatelja Jurija Prennerja, ki je deloval predvsem na Dunaju in v Pragi kot cenjen ustvarjalec motetov, ki so jih domala vse uvrščali v antološke zbirke. Daniela Lagkhnerja so iz rojstnega Maribora sprejeli na dvoru v Spodnji Avstriji, nekoliko dlje v Mainzu je bil dejaven Gabriel Plavec. V svojo glasbo je v svojem okolju prvi uvedel tehniko večzborja beneške šole, ki je v slovenski glasbi najprej oplodila Jacobusa Gallusa. Srednjemu baroku je kot njegov vidni srednjeevropski predstavnik pripadal Janez Krstnik Dolar, delujoč na odgovornih mestih od Ljubljane, Győra in Passava do Dunaja. Isaac Posch je že nekoliko prej deloval med slovenskim Celovcem in Kranjsko.

V obdobju klasicizma se slovenski glasbeni emigraciji pridruži imigracija. Ohranjena glasba J. K. Novaka se je zgledovala pri Mozartu in Dittersdorfu, Dunajčanu, delujočem tudi na Češkem. Jakob Zupan je prišel na Kranjsko iz Avstrije, po študiju na jezuitski univerzi v Gradcu se je ustalil v Kamniku kot osrednja osebnost glasbenega klasicizma na Slovenskem v zgodnejši različici, s katero se je uveljavil tudi širše v srednjeevropskem prostoru. Odtod so prihajali Avstrijec, naturalizirani L. F. Schwerdt, Čeha Josef Benedict

²⁰ *Enciklopedija Slovenije*, zv. 2, 1988, 395, in zv. 14, 2000, 49, s tam navedeno literaturo.

²¹ Objavljeno v razpravi *Jacobus Gallus: A Slovene in Central Europe*, v priloženi knjizici k zgoščenki s posnetki Gallusovih motetov in maše pri Sony Classical v seriji Vivarte iz leta 1995.

²² *Ib.*

Dussik in Venceslav Wratny, prvi na Kranjskem ustvarjalec simfonij, drugi maš; pozneje se jima je iz Prage in po Gradcu pridružil še Gašpar Mašek, tudi na Kranjskem naturalizirani vsestranski glasbenik, ki ga je v zgodnjoromantičnem obdobju nasledil sin Kamilo. Na Kranjsko v 16. stoletju priseljeni italijanski družini, že pomešani s slovensko krvjo, je pripadal Ljubljčan Franc Pollini, ki je bil na Dunaju v stiku z Mozartom od 1786 do njegove smrti, in je življenjsko pot sklenil v srednjeevropskem Milanu. Tudi Jurij Mihevc je odšel na Dunaj in zatem v Francijo, na Dunaju rojeni Matej Babnik se je po delovanju v ljubljanski Filharmonični družbi ustalil v Pešti. Srednjeevropska bližina, njeno duhovno ozračje je naravno omogočilo, da je za učitelja glasbe na ljubljanski javni glasbeni šoli kandidiral mladi Schubert, ki je tudi uglasbil pesem slovenskega pesnika Urbana Jarnika Zvezdišče, v nemškem prevodu *Die Sternenwelt*.²³

Prvi na srednjeevropskem prostoru sta nastali dve filharmonični združenji, aristokratska *Academia Philharmonicorum Labacensium* (1701) in večidel meščanska Filharmonična družba (1794), prva usmerjena še posebno v italijanski barok in druga zlasti tesno povezana z dunajskim klasicizmom. S tega vidika ni presenetljivo, da so bili med mnogimi častnimi člani iz tega območja tudi njeni najvidnejši predstavniki Haydn, Beethoven in Mozartov sin istega imena (ker je oče umrl tri leta pred ustanovitvijo družbe), iz bližnjega dela Italije Paganini in že pozneje najvidnejši član Johannes Brahms. Ljubljanska Glasbena matica, ki je gojila stike z Dunajem in Prago, je za častnega člana imenovala Antonína Dvořáka. Operni del glasbenega življenja je imel dolgo tradicijo od obdobja baroka do klasicizma z gostovanji opernih družb iz Italije in Avstrije. Slovenski etnični prostor je tako užival veliko prednost duhovnega seznanjanja in oplajanja od severne in zahodne sosedne: v času razvite renesanse in zlasti v baroku takrat v Evropi vodilne Italije, v obdobju klasicizma v Evropi vodilne Avstrije z Dunajem. Pozneje aktualen je bil še vedno vpliv severne prestolnice, vse do evropsko najvišjih ekspresionističnih dosežkov, od klasicizma se je pridružila Češka s svojo glasbeno emigracijo in v 20. stoletju predvsem Praga kot druga slovenska duhovna koordinata z možnostjo slovenskega izhoda v svet.

Skupno v različnem, s skupnimi imenovalci tudi in še predvsem v občutljivi sferi ustvarjanja, se posebno razločno pokaže v pomarčnem času nacionalne prebuje in zavestnega ustvarjanja nacionalne glasbe v srednjeevropskem prostoru. Manjša postane glasbena emigracija in večja je potreba po študiju v tujini, predvsem še v omenjenih dveh glasbenih središčih. Tako študira Benjamin Ipavec medicino v Gradcu in na Dunaju, toda kot primarij otroške bolnišnice v Gradcu je zamejen v te okvire in ustvarja glasbo s slovenskim izrazom, od žlahtnih samospjevov do melodično iskrive *Serenade* za godalni orkester. Ustvarja nekakšen prototip umetniške slovenskosti v eksaktno podani liričnosti. V romantični trojici skladateljev z Ipavcem in Foersterjem je Fran Gerbič, ki mu je bil blizu Chopin, segel od Prage, kjer je študiral in bil kot tenorist angažiran v Narodnem divadlu, do angažmajev v operah v Zagrebu, Ulmu in Lvovu, ki pripada zahodni civilizaciji. Poseben primer je naturalizirani Čeh Anton Foerster, ki se je po študiju pri Smetani usmeril v romantiko in ustvaril prvo slovensko nacionalno opero. S svojo slovansko, češko naravo se je v *Gorenjskem slavučku* približal slovenskemu duhu,

²³ Objavljena je bila v izvirniku in prevodu J. G. Fellingierja v celovski *Carintii*, katere sourednik je bil Jarnik.

slovenskemu čustvovanju, ki ga je v operi podkrepil z obdelavo slovenskih ljudskih pesmi. Tudi v obdobju romantike govorimo tedaj o češki glasbeni emigraciji, govorimo še o naturaliziranem Antonu Nėdvedu, pozneje o Josipu Michlu, prepričljivem uglasbitelju Prešernovih pesmi. K češki emigraciji moramo nadalje prišteti prvega dirigenta Slovenske filharmonije Václava Talicha, ki je bil v letih pred prvo vojno osrednja osebnost glasbenega poustvarjanja na Slovenskem. Že prej sodi iz moravsko-avstrijskega območja k velikim imenom svetovne glasbe mladi Gustav Mahler, skladateljski simbol srednjeevropske glasbe in eden prvih dirigentov svojega časa, ki je začel kariero opernega dirigenta v ljubljanski sezoni 1881–1882. Med skladatelji se je tudi Viktor Parma, ki je izšel iz italijanskega okolja, posvetil slovenski glasbi. Po študiju prava na Dunaju je našel vzore v italijanski poznoromantični operi, njegovo ustvarjanje na Slovenskem med resnejšo in lažjo glasbeno muzo je pridobilo veliko privržencev med slovenskim poslušalstvom. Prav tako je bil Mirko Polič rojen Tržačan, a se je po študiju prava v Pragi povsem posvetil slovenski glasbi kot skladatelj in še posebno dirigent ter operni direktor. Novoromantik Risto Savin je ob vojaškem poklicu glasbo študiral v Pragi in pri Fuchsu na Dunaju. Njegovi vzori so bili Brahms, Mahler, R. Strauss, Wagner, zunaj tega srednjeevropskega okvira še Debussy, v opernem ustvarjanju predvsem Wagner. Nasprotno kakšnemu naturaliziranemu češkemu imigrantu je bil v Slovenj Gradcu rojeni Hugo Wolf slovenskega rodu, a je kot mojster evropskega samospesva pripadal avstrijskemu kulturnemu krogu, na Dunaju sklepajoč svojo življenjsko pot. Tu so pozneje delovali nekateri slovenski solisti, kot prva pianist Anton Trost in tenorist Anton Dermota, tu sta v povojnem času študirala dirigenta Marko Letonja in Uroš Lajovic, drugi je zadnji dve desetletji profesor dirigiranja na Hochschule für Musik und darstellende Kunst. V tem mestu poučuje solopetje Marjana Lipovšek, ki se je življenjsko ustalila v Salzburgu, kjer sta bili z Ireno Grafenauer dejavni na tamkajšnji visoki šoli za glasbo.

Tudi v času novih državnih formacij v obeh Jugoslavijah ni dvoma, da podobnih kulturnih in posebej glasbenih središč ter tradicije ni bilo iskati na Balkanu, ne zgledeov ne afinitet, zato je bil v tem smislu do danes neaktualen. Že je bila omenjena bistvena razlika z njim v pojmovanju nacionalnega glasbenega izraza, na tem območju dolgo utemeljevanega s citati iz folklorne, medtem ko je v Sloveniji naravno izšel iz izvirnih duhovnih nacionalnih moči. Ko je bilo to stanje na Slovenskem doseženo, je na tej podlagi v novejšem ustvarjanju 20. stoletja mogoče sem in tja ugotavljati kakšno navedbo iz ljudske glasbe ali bolj oživljanje njenega duha.²⁴ Med privržence zadnje možnosti sodi Blaž Arnič, Brucknerjev dunajski učenec, katerega kompozicijski ideal je oblikovati »svojstveni glasbeni jezik, ki ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo« in s tem »oživiti predvsem duha in razpoloženje ter čustvovanje ljudske glasbe, ne da bi se pri tem posluževal ljudskih citatov.«²⁵ Razpetost med duhom slovenskega čustvovanja in obdelovanjem glasbene ljudske tematike ali pisanjem v njenem duhu označuje opus Matija Bravničarja. Njegovo izhodišče je ustvarjati »glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža /.../ in vsebuje značilnosti slovenskega bistva.«²⁶ Podobno in svojevrstno blizu je bila slovenska ljudska pesem Marijanu Lipovšku (denimo obdelava *Dvanajst narodnih*

²⁴ Prim. Ivan Klemenčič, *Ljudska glasba znotraj umetne*, op. cit., 379–398.

²⁵ Gl. Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, 19.

²⁶ Andrej Rijavec, op. cit., 37.

pesmi za glas in klavir, variacije na srednjeveški glasbeni motiv *Voznica*, dve rapsodiji za violino in orkester) ali brez nje zgolj v slovenskem duhu pisana druga suita za godala. Poseben stik s slovensko ljudsko glasbo je gojil Uroš Krek, ker je v njej cenil »topli dah neakademskega navdiha«. ²⁷ V svojem neoklasicističnem opusu se je približal Batókovemu načinu obdelave ljudske pesmi. V ekspresionistično stopnjevanih atonalnih *Inventiones ferales* je celo na ključnih mestih uporabil navedbe slovenske ljudske pesmi. Vsak po svoje sta bila blizu ljudskemu ustvarjanju Karol Pahor in Danilo Švara z naslonom na istrsko lestvico in iz nje izhajajočo ljudsko motiviko. Ukvarjanje z zamejskim glasbenim izročilom v Italiji je pustilo tudi sledove v sicer z ekspresionizmom zaznamovanem opusu Pavleta Merkùja (slovenska rapsodija *Ah, sijaj, sijaj, sonce*). Blizu je bila tudi pariškemu emigrantu Božidarju Kantušerju, prepričanemu v dognanost ljudske melodike, kakršne skladatelj ne doseže zlahka. V svojem ekspresionizmu je bil Kantušer tako razpet med Bergom in Bartókom, med subjektivnim in objektivnim.

To razmerje se po svoje prilagaja celo modernizmu, ki ga Alojz Srebotnjak rešuje s citati. Zaveda se, da je za sodobnika »prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa tako velik, da je sinteza /.../« v romantičnem duhu tematskega razvoja »skoraj nemogoča«. ²⁸ V svoji *Slovenici* je v glasbeni potek statično ekspaniral izvirne napeve zelo starih slovenskih pesmi, po sicer uveljavljenem načelu postmodernistične tehnike. Lojze Lebič takšen odnos presega, ker mu ne gre za citate, marveč za slovensko občutje. V *Ajdni*, sprejemljivejši za postmodernistično umirjanje, uporablja deloma le besedilo slovenskih ljudskih pesmi, in tisto, »kar daje vtis citatov«, a je »vzeto iz skladateljeve domišljije«; en odstavek vendarle sestoji »iz velikega števila ljudskih melodičnih okruškov«. ²⁹ In še bi lahko našli kakšen primer za slovenski izraz, bolj ali manj utemeljevan z afinitetami do slovenske ljudske pesmi, denimo pri modernizmu pripadajočemu Jakobu Ježu. A ta izraz je mogoče doseči zgolj z abstraktno glasbeno govorico in tudi po izpeti romantiki prepričati tujega presojevalca, Srednjeevropejca. Tako Slavko Osterc z zadoščenjem poroča o praški izvedbi svojega *Koncerta za klavir in pihala*: »Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimalne razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.« ³⁰

Osterc je pri svojem umetnostnem oblikovanju vsrkal srednjeevropskega duha v Pragi, pri Hábi, njegov poznejši vzornik, za Stravinskim, je bil Schönberg. Podobno bi lahko rekli že prej za Marija Kogoja v medvojnem Dunaju, tudi s kritičnim odnosom do svojega profesorja Franza Schrekerja in sprejemanjem svojega vzornika Schönberga predvsem v njegovi zgodnji romantično-postromantični usmerjenosti kakšnih *Gurrelieder*. Janko Ravnik je v teh zemljepisno duhovnih razsežnostih izšel iz predvojne Prage na začetku 20. stoletja, Šivic že iz povojne, prav tako drugi Osterčevi učenci, denimo Franc Šturm, ki se je izpopolnjeval še v Parizu, in Demetrij Žebre, ki je deloval tudi v Trstu in Zagrebu, poleg Maribora in Ljubljane. Dunaj kot naravna študijska Meka je poleg Zagreba pritegnil Vilka Ukmarja in ob Frankfurtu tudi Danila Švaro. Posebna pot in interesi zaznamujejo Lucijana Marijo Škerjanca, rojenega v avstrijskem Gradcu, ki se je skladateljsko oblikoval

²⁷ Andrej Rijavec, *op. cit.*, 126.

²⁸ Andrej Rijavec, *op. cit.* 272.

²⁹ Prim. avtorjev komentar k zgoščenki Lojze Lebič, *Ajdna* – glasba o času za kljunaste flavte, soliste, mešani zbor, tolkala in sintetizator, Celje 1996.

³⁰ *Jutro*, 16/1935, 215 (prim. še Ivan Klemenčič, *op. cit.*, 390).

v Pragi in na Dunaju, tu pri Josephu Marxu, pri katerem so študirali kompozicijo tudi na Dunaju rojeni Bogo Leskovic, Marijan Lipovšek in Marjan Kozina, oba prav tako praška študenta. Pot spoznanja je Škerjanca vodila še v bližino francoske glasbe, v pariško izpopolnjevanje pri Vincentu d'Indyju, čeprav mu je bil nedvomno bližji srednjeevropski impresionizem Josepha Marxa.

In orientacije, usmeritve ustvarjalcev v zadnjem, povojnem času? V razvojno vodilni skupini *Pro musica viva* je bilo nekaterim skladateljem bližje svobodno oblikovanje zvočnega gradiva po zgledu nove poljske šole, tako Ivu Petriću, Jakobu Ježu, Lojzetu Lebiču in zunaj nje Primožu Ramovšu, medtem ko je bilo nekaterim drugim bližje kompozicijsko strožje ustvarjanje z izpeljankami serializma, sprva še izrazito dvanajsttonsko pri Alojzu Srebotnjaku, nedvomno pri Milanu Stibilju in pri resda svobodnejšem Igorju Štuhecju, ki se je izpopolnjeval v tej dodekafonski smeri na Dunaju in na tečajih za novo glasbo v Darmstadt, ki sta ga študijsko absolvirala tudi Kantušer in Lebič. Praga je izgubila nekdanji pomen, ohranil ga je Dunaj s Schönbergovo dediščino. Med zadnjimi sta se tu izpopolnjevala Tomaž Svete, nekaj časa je bil tudi profesor, in postmodernizmu zvesti Marko Mihevc, medtem ko deluje Uroš Rojko po svojih študijih v Freiburgu in še Hamburgu razpet med tem baden-würtenberškim mestom in Ljubljano.

Ne preseneča, da sta muzikološki študij in znanstveno delo sledila tem istim okvirom, prav tako objavlanje. Tako denimo je Theodor Elze svojo nemško monografijo o slovenskih protestantskih pesmaricah iz 16. stoletja še leta 1884 izdal v Benetkah. Urednik *Novih akordov* Gojmir Krek je to pomembno revijo urejal na Dunaju, izhajala je v Ljubljani. Podobne povezave potrjuje Josip Mantuani, ki je na Dunaju študiral umetnostno zgodovino in muzikologijo, zadnje tudi pri Brucknerju, pa tudi pravo, filozofijo in zgodovino, in se je v tem mestu zaposlil. Tu je objavil prvo knjigo glasbene zgodovine tega mesta. Dunajski študent Izidor Cankar je ob pobudah H. Wolfflina, svojega profesorja M. Dvořáka idr. oblikoval umetnostnozgodovinsko sistematiko stila, ki jo je v glasbeno teorijo prenesel Stanko Vurnik in v svojih zgodovinskih delih apliciral Vilko Ukmar. Po vojni v Ljubljani uvedeni študij glasbene zgodovine in muzikologije je dotedanje stike bistveno omejil. Vendarle je pritegnil sicer zborovodstvu zapisanega Mirka Cudermana, ki je na Dunaju doktoriral iz muzikologije. Kot mnogi skladateljski sodobniki se je utemeljitelj slovenske muzikologije Dragotin Cvetko med vojnama ob študiju na Filozofski fakulteti in na Državnem konservatoriju v Ljubljani glasbeno izpopolnjeval tudi v Pragi. Njegovi stiki, razgledi in delovanje so bili širše evropski in svetovni.

Še bi lahko naštevali in kot naravno dejstvo le potrjevali primarno umeščenost slovenske glasbe v srednjeevropsko. Predvsem pomembna in umetniško občutljivejša skladateljska individualnost ostaja pri mnogih v srednjeevropskem duhovnem risu, čeravno nanjo vplivajo globalizacija z vso širino, in to ob možnostih vedno hitrejših mednarodnih informacij. Vendar pripadnost, ki je psihološko utemeljena, dana z rojstvom, s tem pa tudi vrednostno s tradicijo, praviloma ostaja. Ali če razširimo, kdor je zakoreninjen v svojem narodu in tudi v svoji širši domovini in kdor se polno izrazi, ne more, da ne bi izrazil tega ožjega in širšega sveta, ki mu pripada.

Po padcu berlinskega zidu se povojna Vzhodna Evropa postopno notranje preobraža v prvotno Srednjo Evropo, v iskanje svoje identitete. Ali so dozorele možnosti, da bi se lahko znotraj Evropske zveze oblikovala v posebno podskupino narodov in njihovih

kultur, kot so skandinavski ali Benelux, in tudi sicer intenzivirala stike ter izživela svoje nacionalne identitete? Potrebni sta volja in osveščенost, kakršno je še v času balkanskih ideoloških usmeritev premogel slovenski skladatelj Marijan Lipovšek. Za zgled. Govoril je o slovenski pravi domovini, o naši kulturni domovini, o »humanizmu Srednje Evrope, te čudovite domovine, ki nosi v sebi še vedno komaj načeta bogastva kulturnih dobrin svojih narodov.«³¹

SUMMARY

The paper deals with a complex question which is only partially accessible to rational judgement. In musical art we speak of individual national identities within Central Europe, of a spiritual domain which is not their mechanical sum total, for one is taking into account the common denominators. These are more broadly conditioned by the lengthy shared life in the Habsburg state, the comparable educational systems and elite civil life, comparable values and cultural development.

The two Balkan Yugoslavias were unable to replace these regional identities on account of the complete absence of European culture for a period of nearly five centuries. Even more unacceptable was the idiom of a national musical identity with the citation of folklore thematics. Consequently, Slovenian music, despite its broader outlook, remained directly within the Central European framework. However, it did have the advantage of being acquainted with and nourished by the latest musical developments, particularly by the two neighbours to the west and the north, beginning already with the Middle Ages: during the flourishing of the Renaissance, and particularly of the Baroque, Italy was the leader in Europe, while in the period of classicism in Europe, Austria – through Vienna – took the lead. From classicism onwards Vienna – still with its leading European role in the development of Expressionism – was joined by the Czech lands with their musical emigration, and in the 20th c. above all by Prague as the second Slo-

venian spiritual co-ordinate, offering the possibility of a Slovenian outlet to the world.

As a starting point for Slovenian musical identity, it holds true that if the composer is firmly rooted in his nation and in the broader homeland, and if he has fully expressed himself, he could not help giving expression to both his narrower and wider world. The Slovene-ness, within music as its core, was at that time something expected, a kind of spiritual norm which we denote mainly subjectively in the span from, at least initially, the closer lyrical to the possibly somewhat restrained dramatic. Still to be judged remains the determination of the manner, scope, intensity or gradation of the national expression. Otherwise, concerning identity, one is reaching wider to a diapason of contacts and influences dominating from the closer central European region. From this aspect, the development of Slovenian music throughout the centuries has been indicated through examples of its composers' personal characteristics in shaping their individuality, which most frequently confirm links of all kinds with the space and music of Central Europe.

Following the fall of the Berlin wall, the former Eastern Europe is transforming itself back into the original Central Europe in seeking its own identity. Have the possibilities now matured for this identity within the European Union to be shaped into a particular sub-group of nations and their cultures, and furthermore also to intensify contacts and to revive their own national identities?

³¹ Prim. Ivan Klemenčič, Srednja Evropa – naša glasbena domovina, Pozdravni nagovor, v: *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 418.