

Jurij Snoj, ur.
Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović, ur.
Gregor Pompe, ur.

Zgodovina glasbe na Slovenskem, knjige 1, 3 in 4

Zgodovina glasbe na Slovenskem 1: Glasba na Slovenskem do konca šestnajstega stoletja, uredil Jurij Snoj. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012. 570 strani. 33,30 €. ISBN: 978-961-254-432-4.

Zgodovina glasbe na Slovenskem 3: Glasba na Slovenskem med letoma 1800 in 1918, uredila Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2021. 602 strani. 29,90 €. ISBN: 978-961-06-0529-4.

Zgodovina glasbe na Slovenskem 4: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018 [*Music in Slovenia from the year 1918 to 2018*], uredil Gregor Pompe. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete in Založba ZRC, 2019. 680 strani. 29,90 €. ISBN: 978-961-06-0289-7.

Nove izdaje *Zgodovine glasbe na Slovenskem* predstavljajo mogočen dosežek slovenskih muzikologov več generacij. Ti so nove edicije marljivo ustvarjali več kot desetletje. Prva knjiga, ki jo je uredil Jurij Snoj in zajema obdobje pred koncem šestnajstega stoletja, torej do »nedvoumne preusmeritve slovenskih dežel h katoliškemu jugu« (str. xi), je izšla leta 2012. Leta 2019 ji je z vsebinskim sklopom o glasbi dvajsetega in enaindvajsetega stoletja sledila četrta knjiga, ki jo je uredil Gregor Pompe. Tretja knjiga je izšla leta 2021 pod uredniškim vodstvom Aleša Nagodeta in Nataše Cigoj Krstulović in zajema obdobje od ustanovitve ljubljanske Filharmonične družbe (1794) do razpada avstro-ogrske monarhije. Izdaja je dostopna tako v tiskani kot v elektronski obliki (DOI:10.4312/9789610605270). Zadnja izdaja, ki obravnava glasbo sedemnajstega in osemnajstega stoletja, od prihoda jezuitov v Ljubljano do ustanovitve Filharmonične družbe, pa bo izšla predvidoma čez leto dni. »Vzelim« dveh stoletij navkljub menimo, da je še pred dopolnitvijo prihajajoče druge knjige možno pri treh knjižnih izdajah izpostaviti obseg, cilje in predviden vpliv te nove zgodovine.

Vsako od teh obsežnih knjig z več kot 500 stranmi odlikuje podrobno raziskana vsebina z izčrpnimi prvotnimi viri, opremljenimi s podrobno bibliografijo in kazalom. Prva izdaja, ki zajema najzgodnejša glasbena obdobja pod

uredniškim peresom Jurija Snoja, sicer izstopa po oblikovni plati, saj je nastajala v začetnem obdobju, ko je uredniška ekipa še postavljala ustrezne smernice in preizkušala metodologijo, ki bo veljala za celotno zbirko in sledenče avtorje. Slednje pa nikakor ne zmanjšuje kakovosti prve knjige, ki zajema zgodovino glasbe v današnji Sloveniji od prazgodovine do konca šestnajstega stoletja. V tej izdaji Snoj deluje v dvojni vlogi urednika in glavnega sodelavca, saj je avtor približno polovice besedil, medtem ko so preostala besedila napisali Aleš Nagode, Katarina Šter, Darja Koter, Metoda Kokole, Marc Desmet, Klemen Grabnar, Alenka Bagarič in Marko Motnik.

Uvodoma Snoj primerno naslavlja izziv, s katerim se je srečala ekipa piscev pri pripravljanju tovrstne zgodovine. Ujeta je bila med dvema skrajnostma – na eni strani je bilo namreč treba zajeti obsežno časovno obdobje tisočletij in na drugi osredotočiti se na skrajno omejeno geografsko območje. Snoj sprva izpostavlja pomembno vprašanje, povezano s samim pojmom glasbe: »Če pojmujeemo zgodovino glasbe po merilih devetnajstega stoletja in prve polovice dvajsetega stoletja, le-ta obsega zgolj komponirana glasbena dela ali vsaj z glasbenim zapisom fiksirana dela individualnih poimensko znanih (ali poimensko neznanih) skladateljev, med katerimi so nekateri bolj pomembni, drugi manj« (str. xi–xii). Če pa bi ubrali tak pristop, bi bilo treba celotno glasbeno ustvarjanje zavreči, torej obravnavati »bodisi kot predstopnjo kompozicijskega ustvarjanja ali pa kot nekaj, kar je v posameznih časovnih obdobjih obstajalo sočasno s kompozicijskim snovanjem« (str. xii).

Snoj poudarja, da so avtorska glasbena dela le vrh veliko večje ledene gore. V starem in srednjem veku namreč skladatelj ni obstajal kot pojem, ki ga poznamo od šestnajstega stoletja dalje. Če upoštevamo arheološke ostanke, ki pričajo o navzočnosti glasbe, potem »rekonstruirane raznovrstne zvočne dogodke razumemo kot glasbo«; to so »zvoki ob delu, zvočna sporočila, zvoki, povzročeni z določenim namenom, npr. za vzbujanje strahu. Podobno se pri vpogledu v vsakdanje življenje (ljudi) določene srednjeveške dežele [...] razkrijejo različne plasti glasbenega: petje nešolanega in nepismenega prebivalstva, instrumentalna igra za ples, petje latinskih obrednih besedil« (str. xii). Zato Snoj izpostavlja, da so skoraj v vseh obdobjih glasbene zgodovine »obstajale različne zvrsti glasbe, ki so imele v realnem vsakdanjem življenju svoje mesto in svojo funkcijo, vezano na ustroj družbe. Glasbena zgodovina se tako kaže kot sočasni splet raznovrstnih glasbenih zvrsti, plasti, praks, tokov, ki so se iz obdobja v obdobje razvijali, spreminjali in preobražali, pri čemer za nobenega od njih ni mogoče reči, da bi bil načeloma pomembnejši od drugih« (str. xiii).

Posledično so se uredniki te zgodovine odločili pisati o vseh glasbah, ki so skozi zgodovino obstajale na ozemlju današnje Slovenije, ter o družbenih in kulturnih okoliščinah, ki so botrovale nastanku določenih zvrsti, stilov in trendov. Kar zadeva geografske meje, so uredniki zavrnilo zastarelo pojmovanje narodne umetnosti, saj bi v obratnem primeru kot del slovenske glasbene

zgodovine npr. do konca osemnajstega stoletja »lahko obravnavali zgolj peščico pisnih omemb slovenskega petja ter ducat pesmaric s preprostimi slovenskimi pesmimi, namenjenimi udeležbi slovensko govorečega življa pri bogoslužju, in nič več kot to. Vse ostalo bi bilo treba razumeti kot tuje: tako petje latinskih liturgičnih besedil znotraj gregorijanskega korala, italijansko opero v Ljubljani, repertoar kompozicij ljubljanske stolnice itd. Te vrste zgodovina bi spregledala domala vse, kar je obstajalo pred drugo polovico devetnajstega stoletja, in s tem bi spregledala tudi tisto osnovno, ki se je v drugi polovici devetnajstega stoletja razvila v slovensko nacionalno glasbeno kulturo« (str. xiv). Pisci so zato zaobjeli vse, kar je obstajalo v slovenskem kulturnem prostoru, in pri tem upoštevali, da so bile vse glasbene zvrsti in prakse del mnogo širših evropskih tokov. Ti so se širili in dosegali Slovenijo onkraj njenih etničnih in jezikovnih predpostavk.

Prvo poglavje prve knjige vsebuje Snojev pregled glasbenih zvrsti na Slovenskem do konca šestnajstega stoletja, med drugim (po vrstnem redu pojavljanja) ljudske plese, gregorijanski koral, *minnesang*, glasbo mestnega plemstva, polifonijo, »glagoljško« petje, pesmi slovenske reformacije, »lahko« italijansko glasbo in reprezentančno glasbo. Naslednje poglavje, »Arheološka pričevanja o glasbi« Aleša Nagodeta, pa nas popelje v veliko bolj oddaljeno preteklost, k najstarejšim virom glasbe na slovenskem ozemlju. Nagode razkriva dokaze o obstoju glasbe, ki izvirajo iz starejše in srednje kamene dobe, mlajše kamene dobe, časa velikih antičnih kultur, poganske antike in končno krščanske antike. Obenem Nagode na podlagi preučevanja haploskupin in zgodovinskih zapisov o selitvah, osvajanjih in asimilacijah razpravlja o izvoru današnjega slovenskega ljudstva, kakršno je obstajalo vse do prihoda slovanskih plemen v sedmem stoletju našega štetja. Ta so si podredila domače prebivalstvo in vzpostavila svojo kulturo in jezik kot prevladujoča. Kljub temu so nekaj stoletij zametki staroselske kulture še preživel v oddaljenih regijah.

Naslednje poglavje, katerega glavnino je napisal Jurij Snoj, raziskuje gregorijanski koral in enoglasje. Snoj odpira razpravo z obsežnim pregledom vpliva gregorijanskega korala v evropski zgodovini in nato preide na slovenske vire. Snoj opozarja, da se je gregorijanski koral na Slovenskem širil sočasno s krščanstvom in krščansko liturgijo, nato opredeli štiri vrste virov: 1. koralni rokopisi in druga zapisana glasba, 2. zapiski (marginalije) v koralni liturgiji, 3. literarni viri, in 4. tiskani koral. Snojev izčrpni vpogled v ohranjene vire navaja tudi njihova trenutna nahajališča. Avtor nadaljuje obravnavo bogoslužnega petja na podlagi rokopisov adiastematskega obdobja, pri čemer podaja vzporedni pregled pokristjanjevanja Slovanov, nato pa se osredotoči na bogoslužno petje v župnijskih cerkvah do konca štirinajstega stoletja. Čeprav odlomkom adiastematskih nevm pogosto ni mogoče določiti mesta uporabe in nastanka, obstajajo izjeme, med njimi t. i. Kamniški gradual, najverjetneje iz druge polovice štirinajstega stoletja. Gradual vsebuje dvajset folijev, od tega štiri hranijo v Ljubljani, štiri v frančiškanskem samostanu v Nazarjah, dvanajst pa v kamniškem

frančiškanskem samostanu. Naslednje podpoglavje, posvečeno koralnim rokopisom, najdenim v slovenskih samostanih, odlikuje celovit pregled samostanov na Slovenskem in v njih ohranjenih rokopisov.

Katarina Šter s pregledom verskih skupnosti v srednjeveški Sloveniji odpre obsežno obravnavo koralnih rokopisov slovenskih kartuzijanov. Izvemo, da benediktinci na slovenskem ozemlju niso pustili močnejšega pečata in da sta bila na Slovenskem najpomembnejša monastična reda dvanajstega stoletja cistercijanski in kartuzijanski, medtem ko so se v trinajstem stoletju pojavili frančiškani, dominikanci in avguštinci. Avtorica najprej opiše različne liturgične tradicije teh redov in se nato osredotoči na izrazito kontemplativno naravnost kartuzije in njene liturgije z mašnimi in drugimi obredi. Ob tem poudarja, da so »kartuzijani vedno gojili izključno in samo gregorijanski koral. Ta je bil in do danes ostal eden glavnih temeljev kartuzijanske liturgije, ki na poseben način osmišlja življenje menihov« (str. 149). Poglavje o gregorijanskem koralu in enoglasnem petju zaključuje Snojev esej o liturgičnem petju diastematskih rokopisov v obdobju, ki sega od srednjega veka do šestnajstega stoletja. Tudi tokrat avtor podaja podrobne podatke o razpoložljivih rokopisih in krajih, kjer so hranjeni. Poglobljeno analizo najpomembnejših rokopisov dopolnjuje še izbor pisnih pričevanj o cerkvenem zborovskem petju.

Drugo polovico prve knjige zaznamuje interdisciplinarnost. Darja Koter piše o likovnih upodobitvah glasbil in glasbenih prizorov ter išče vizualne upodobitve partitur, glasbil, ansamblov in drugih izvajalcev, medtem ko Jurij Snoj navaja podatke o ustnem izročilu v pisnih pričevanjih o glasbi, pri čemer izraz »ustno izročilo« zajema štiri sklope, katerih meje se venomer prepletajo, in katerih zvrsti si lahko razlagamo na različne načine: 1. slovenska ljudska glasba; 2. petje in igranje v neslovenskih skupnostih (nemški, italijanski, judovski); 3. glasba višjih slojev, zlasti mestnega plemstva; in 4. dejavnost poklicnih mestnih glasbenikov. V naslednjem poglavju Metoda Kokole išče pričevanja o plesu in skuša na podlagi razpoložljivih umetniških in literarnih virov, ki segajo v trinajsto in štirinajsto stoletje, rekonstruirati zgodovino plesa na Slovenskem. Kokole poudarja, da je zgodovina plesa na Slovenskem neločljiva od zgodovine sosednjih držav, od koder so pronicali številni vplivi.

Naslednje poglavje Jurija Snoja je posvečeno trem stoletjem polifonije (od štirinajstega do šestnajstega stoletja). Med različnimi viri, ki jih je Snoj preučil, so ohranjeni glasbeni primeri srednjeveške polifonije, pa tudi podatki o večglasnih sestavih ter o pričevanjih o izvedbah večglasne glasbe, pa tudi omembe obstoja večglasnih skladb in glasbenih zbirk. Avtor podaja informacije tako o katoliški kot protestantski (reformistični) večglasni tradiciji. V naslednjem poglavju so obravnavani nekateri vodilni skladatelji polifone glasbe šestnajstega stoletja: tako Marko Motnik piše o Georgu Prennerju, Marc Desmet pa o Jacobusu Handlu Gallusu, »biseru evropskega glasbenega humanizma« (str. 391). Nato Klemen Grabnar ponudi svoj pregled pričevanj o glasbi v izobraževalnih ustanovah od konca osmega stoletja dalje, Alenka Bagarič pa iz skladateljskih

posvetil razbira, katere glasbene zvrsti so se izvajale v plemiških salonih v dobi humanizma. Večplastni sliki srednjeveške glasbene kulture Darja Koter doda še raziskovanje konstrukcije glasbil, kar ji je bistveno otežilo delo, da je »cerkev skladno z antično tradicijo glasbila označila kot medij poganstva in jih proglasila za satanove sle« (str. 443); toda kljub odklonilnemu odnosu Cerkve, ki je zavrl razvoj instrumentov in hkrati sprožil vzpon vokalne glasbe, se je instrumentalna glasba le uspela obdržati.

V zadnjem poglavju Jurij Snaj obravnava glasbo slovenske reformirane cerkve. V šestnajstem stoletju je bilo Sveto pismo v skladu s cilji protestantov namreč prevedeno v slovenski jezik, v želji narediti svetopisemsko besedilo dostopno in razumljivo vsem vernikom. Snaj podaja podrobne sezname slovenskih pesmaric in obravnava vlogo glasbe protestantskega obredja, ki jih slikovito ponazarjajo posamezni primeri.

Tretjo knjigo, *Glasba na Slovenskem od 1800 do 1918*, sta uredila Aleš Nagode in Nataša Cigoj Krstulović. Med avtorji prispevkov so Primož Kuret, Špela Lah, Darja Koter, Nejc Sukljan, Lidija Podlesnik Tomášiková, Jernej Weiss, Gregor Pompe, Matjaž Barbo, Urša Šivic, Vesna Venišnik Peternelj, Maruša Zupančič in Simona Moličnik, ki so to izdajo oblikovali v heterogen zbornik s širokim naborom tem in pristopov, kar jo razlikuje od prve izdaje. Uredniki si namreč niso prizadevali za enotno razmišljanje, saj so avtorjem dopuščali raznovrstna mnenja in tudi različne interpretacije istih virov.

Aleš Nagode uvodoma poudarja, da je dolgo devetnajsto stoletje, uokvirjeno z Napoleonovim osvajanjem Evrope na eni strani in prvo svetovno vojno na drugi, predstavljalo »prelomni čas, v katerem so se temeljito preoblikovale osnovne družbene ureditve [...], ki sodoločajo tudi našo sedanost« (str. xi). Takrat je bila Slovenija del habsburškega cesarstva, katerega politična ureditev je temeljila na monarhičnem absolutizmu, ki je pospeševal centralizacijo države in postopoma odpravljal vse sledove nekdanje deželne avtonomije; močan vpliv je imela tudi avstrijska katoliška cerkev. Kljub temu so Slovenci poskušali ohraniti lastno regionalno kulturo in značilnosti: »Splošno sprejeta diglosija, pri kateri je bila na slovenskem etničnem ozemlju slovenščina vsakdanji sporazumevalni jezik, nemščina pa jezik izobraženstva in višjih ravni sporazumevanja, [...] je omogočala premoščanje omejenosti na (pre)majhno govorno območje slovenskega jezika. Prebivalstvo se je čutilo povezano z različno razvitim hierarhičnim sistemom identitet, ki je segal od lokalne (vas, fara ali mesto ipd.), prek razvite pokrajinske zavesti (Kranjci, Štajerci, Korošci ipd.), do zavesti o pripadnosti cesarstvu, kar se je odražalo predvsem v spoštovanju vladarjeve osebe iz habsburške rodbine, pa najsi je bil cesar Svetega rimskega cesarstva ali pozneje avstrijskega oz. avstro-ogrskega cesarstva« (str. xii). Nagode poda skozi dolgo devetnajsto stoletje podroben pregled političnih in družbenih sprememb, vključno z industrijsko revolucijo, pojavom nacionalizma in političnim programom Zedinjene Slovenije.

Namen urednikov je bil ustvariti celovito sliko glasbenega življenja v političnem, gospodarskem in kulturnem kontekstu tistega časa, pri tem pa se aktivno izogniti zastarelemu konceptu nacionalnosti v kulturi, ki je negativno zaznamoval starejše zapise o zgodovini slovenske glasbe. Avtorji tretje izdaje zato poudarijo, da se je glasbeno življenje na Slovenskem v devetnajstem stoletju odvijalo na kompleksnem ozadju pogosto med seboj sprtih kulturnih identitet: »Mnoga dela devetnajstega stoletja na 'slovenska' besedila so ustvarili avtorji, ki so se imeli za Kranjce in v nadrejeni identiteti Avstrijce ali celo 'Nemce' (npr. Blaž Potočnik, Gregor Rihar, Kamilo Mašek). Mnoga najpomembnejša glasbena dela so ustvarili priseljeni glasbeniki iz drugih dežel monarhije, zlasti Češke, ki jih je slovensko glasbeno zgodovinopisje brez posebne utemeljitve naturaliziralo (npr. Gašper Mašek, Anton Nedvěd, Anton Foerster). Na drugi strani so mnogi skladatelji, ki so se izoblikovali v okolju slovenskih dežel, s skladbami na nemška besedila dejavno prispevali izključno k nemški glasbeni kulturi (npr. že omenjeni Hugo Wolf)« (str. xvi).

Tretja knjiga se razprostira v sedemnajstih različno dolgih poglavjih, ki zajemajo zelo raznolike teme: »Ljubljanska *Filharmonična družba* 1794–1919« (Primož Kuret), »Ljubljanska *Glasbena matica*« (Nataša Cigoj Krstulović), »Glasbeno-gledališka poustvarjalnost v Ljubljani v devetnajstem stoletju« (Špela Lah), »Pevski zbori in glasbena društva« (Darja Koter), »Glasbeno življenje v Trstu in Gorici« (Nejc Sukljan), »Od *contredansa* in *Deutscherja* do salonskega kola in četvorke: skupinski družabni plesi, plesne prireditve in glasba za ples« (Lidija Podlesnik Tomášiková), »Učenje glasbe in institucionalizacija glasbenega pouka« (Nataša Cigoj Krstulović), »Češki glasbeniki na Slovenskem« (Jernej Weiss), »Slovenska operna ustvarjalnost v devetnajstem stoletju« (Gregor Pompe), »Katoliška cerkvena glasba v devetnajstem stoletju na Slovenskem« (Aleš Nagode), »Slovenska večglasna ansambelska in zborovska pesem v devetnajstem stoletju« (Matjaž Barbo), »Pesem za glas in klavir v devetnajstem stoletju na Slovenskem« (Aleš Nagode), »Ljudska in ponarodela pesem« (Urša Šivic), »Orkestralna glasba na Slovenskem od ustanovitve *Filharmonične družbe* do 1. svetovne vojne« (Vesna Venišnik Peternej), »Razvoj komorne glasbe na Slovenskem« (Maruša Zupančič), »Klavijska glasba« (Nataša Cigoj Krstulović) in »Pomen glasbene revije *Novi akordi*« (Simona Moličnik).

Vsi ti avtorji nazorno izrisujejo izrazito večplastno sliko glasbenega življenja Slovenije v tem burnem zgodovinskem obdobju, ko so Slovenci stremeli k narodnemu združevanju in kulturnemu priznanju. Čeprav nam omejen obseg pričujoče recenzije ne omogoča, da bi natančneje opisali vso obilico zanimivih in pogosto razsvetljujočih dejstev, ki izhajajo iz tretje knjige, je vredno izpostaviti nekatera izstopajoča poglavja. Mednje vključujemo izčrpen prispevek Lidije Podlesnik Tomášikove o različnih vrstah plesov širšega evropskega prostora, ki so se izvajali v Sloveniji; poglavje zajema opise najbolj običajnih plesov, raziskavo o plesnih šolah, številnih zvrsteh plesnih predstav in prizoriščih,

kjer so se te odvijale, ter pregled prvih učbenikov za ples v slovenskem jeziku *Slovenski plesalec* in *Moderni plesalec* avtorja Ivana Umeka. Primerljivo, vendar krajše poglavje Jerneja Weissa o čeških glasbenikih na Slovenskem vsebuje obširne opise kulturnih in političnih izmenjav med češkimi in slovenskimi deželami v devetnajstem stoletju, ter podatke o prihodih čeških glasbenikov v Slovenijo, njihovem poklicnem in organizacijskem delovanju ter njihovem skladateljskem, izvajalskem, pedagoškem in publicističnem delovanju, pri čemer avtor ugotavlja, da so »češki glasbeniki na vseh področjih glasbenega dela odločilno zaznamovali glasbeno kulturo na Slovenskem. Ne le, da je bil njihov prispevek primerjalno z drugimi glasbenimi migranti daleč najštevilčnejši in upoštevajoč dosežke najpomembnejši, temveč je bila njihova vloga v glasbeni kulturi na Slovenskem tako dominantna, da bi bilo v devetnajstem in začetku dvajsetega stoletja brez njih delovanje prenekaterih glasbenih ustanov oteženo, če že ne nemogoče« (str. 231). Enako poučna in niansirana je razprava Gregorja Pompeta o genezi slovenske nacionalne opere z začetki v vzponu slovenskih provincialnih meščanskih gledališč, prek nastanka »nacionalnih« tem, postopnega vključevanja različnih opernih žanrov in razvojnega loka od koncepta »nacionalne opere« do glasbene drame.

Za razliko od razvejane in slikovito raznovrstne tretje izdaje se v četrti izdaji, ki je izšla leta 2019, torej dve leti prej, pod glavnino besedil podpisuje avtor in urednik Gregor Pompe. Četrta knjiga je tudi zajetnejša, saj obsega skoraj 700 strani. Dolžina knjige zrcali močno povečano intenziteto skladateljske ustvarjalnosti, ki je na Slovenskem nastopila ob vključitvi v Kraljevino SHS ter se po koncu prve svetovne vojne nadaljuje vse do sodobnega časa, ko je Slovenija postala članica Evropske unije. Knjiga zajema sedem obsežnih poglavij s številnimi podpoglavji. Skoraj vsa poglavja so Pompetovo delo, z izjemo tretjega poglavja, posvečenega katoliški cerkveni glasbi od začetka dvajsetega stoletja do drugega vatikanskega koncila, ki ga je napisal Aleš Nagode, in podpoglavja o elektroakustični in eksperimentalni glasbi, katerega podpisuje avtor Primož Trdan.

Za razliko od tretje knjige, ki se je ubadala z vrsto zgodovinskih, političnih in socioloških vprašanj, da bi naslikala celovito podobo slovenskega glasbenega življenja v dolgem devetnajstem stoletju, se četrta knjiga bolj osredotoča na glasbo samo, na sosledje glasbenih stilov, vključno z njihovo tehnično in interpretativno platjo. Pompetov pristop temelji na že objavljeni razpravi o slovenski sodobni glasbi, začenši s pionirskimi deli Dragotina Cvetka, ki jim sledijo knjige in študije Nialla O'Loughlina, Darje Koter, Leona Stefanije, Ivana Klemenčiča, Lojzeta Lebiča, Andreja Rijavca, Franca Križnarja, Marijana Lipovška, Vesne Venišnik, Jožeta Sivca, Špele Lah in številnih drugih. Čeprav zapisi teh avtorjev ne sežejo tako daleč v vseobsegajoč domet Pompetove prostrane publikacije, pa so bili pomembni pri zagotavljanju trdnih temeljev, na katerih se je gradilo dalje. Še več, študija vseh dosedanjih zapisov o slovenski glasbi dvajsetega stoletja je igrala ključno vlogo pri ustanovitvi »kanona« slovenske kompozicije. Pompe združuje

metodologiji, ki sta ju vzpostavili dve osrednji osebnosti muzikologije dvajsetega stoletja, Carl Dahlhaus (1928–1989) in Richard Taruskin (1945–2022), kar mu omogoča, da s kritične distance objektivno analizira skladbe, nastale v prejšnjem stoletju. Pompe tudi potrjuje ugotovitev Leona Stefanije, da je bil glavni preobrat v slovenski muzikologiji dvajsetega stoletja »prehod od čitalniških glasbenih navad k ozaveščanju glasbe kot lepe, ne več samo uporabne, na strokovnih temeljih zasnovane kulturne prakse« – z drugimi besedami, obrat k »avtonomizaciji glasbe« (str. xv). Pompe pravilno ugotavlja, da je treba »avtonomnost glasbe v dvajsetem stoletju vendarle opazovati kot del spremenljivega nihanja [...] v zadnjih desetletjih ideja popolne avtonomnosti vse hitreje ugaša ob vsesplošni prevladi neoliberalistične kapitalistične, torej marketinške logike, ki vse bolj prežema vse vidike družbenega in kulturnega življenja« (str. xvi).

Sedem poglavij četrte knjige sledi kronološkemu sosledju, z izjemo tretjega poglavja, ki prinaša celovit pregled in problematiko cerkvene glasbe na Slovenskem. Prvo poglavje »1918–1926: Podaljševanje moderne« predstavi prelomno leto 1918 kot nov začetek, ki pa ni bil ravno »nov«, temveč predvsem podaljšek predvojnih tendenc. Pompe obravnava modernizem kot regionalni pojem in ponudi periodizacijo slovenske moderne, nato pa se posveti delom prvih pomembnih protagonistov slovenske nacionalne operne, zborovske in simfonične glasbe. Drugo poglavje z naslovom »1927–1941: *Nova glasba*« analizira razvojne tirnice, ki so v slovenski kulturni prostor pripeljale tako imenovano »novo glasbo« (ta se je takrat že »starala«), ter zapoznelo prevzemanje ekspresionizma v Sloveniji z močnim lokalnim pridihom. Osredotoči se na pomembni osebnosti Marija Kogoja in Slavka Osterca, nato pa preide na razpravo o slogovnem pluralizmu pred izbruhom druge svetovne vojne, od »novega folklorizma« Matije Bravničarja do pojava dodekafonije. Po Nagodetovi poglobljeni razpravi o katoliški cerkveni glasbi Pompe v četrtem poglavju »1941–1960 V primežu politike – vojne in povojne vihre« poda slikovit prikaz slovenske glasbe med drugo svetovno vojno in po njej. Še zlasti zanimivo je podpoglavje »V iskanju socialističnega realizma«, kjer Pompe podrobneje obravnava navzkrižje »utilitarne« in »avtonomne« glasbe, tradicionalizma in inovativnosti, pri čemer se osredotoča na tradicionalno usmerjene osebnosti, kot so Lucijan Marija Škerjanc in njegova učenca Zvonimir Ciglič in Janez Matičič. Pompe presodi, da sta obstajala le dva izhoda iz te situacije: prvi je bila »poroka« med nacionalno in folklorno kulturo, drugi pa je bil neprogramski, a razumljiv neoklasicizem.

Naslednje poglavje, ki osredotočeno zajema leta 1961–1976, nam predoči drugi preboj modernizma v Sloveniji (in celotni Socialistični federativni republiki Jugoslaviji), ki napoči po ustanovitvi prelomnega zagrebškega festivala Glasbeni bienale in se odvija v glavnem mestu sosednje države, Republike Hrvaške. Pompe piše o najpomembnejših skladateljih drugega vala slovenske moderne, kot so Alojz Srebotnjak, Milan Stibilj, Jakob Jež, Ivo Petrić, Igor Štuhec, Lojze Lebič in Darijan Božič, ter o dveh Slovencih, ki sta si ustvarila uspešno

kariero v tujini, Janezu Matičiču in Vinku Globokarju. Vendar Pompe poudari, da je kljub modernizmu Uroša Kreka in Marijana Lipovška vztrajal tudi alternativni zmernejši tok sodobne glasbe. V obdobju med letoma 1977 in 1990 zaznamo postopen odmik od modernizma, ki je že izgubil stik s svojimi koreninami, čeprav so bile premene teh še žive v »spektralističnih« delih Božidarja Kosa in intuitivni improvizacijski glasbi Uroša Rojka. Obenem pa se je pojav postmodernizma različno kanaliziral skozi ustvarjalnost več skladateljev; nekdanjih modernistov, kot sta Lojze Lebič ali Alojz Srebotnjak, neoklasicistov, kot sta Pavle Merkù in Marijan Lipovšek, ter predstavnikov neomodernizma, neoromantike in nove enostavnosti, kot sta Marko Mihevc in Alojz Ajdič.

Pompe opredeljuje postjugoslovansko obdobje (od leta 1991 naprej) kot pluralistično in razmišlja o smereh, kot so ahistoričnost, nova duhovnost in metamodernizem. Pojav teh teženj namreč sovпада s še enim politično pomembnim obdobjem, v katerem je Slovenija po izstopu iz Jugoslavije hitro in odločno zakorakala v širšo evropsko skupnost, kjer je poiskala svoje mesto v novo globaliziranem svetu. Primož Trdan dopolnjuje Pompetovo razmišljanje s pregledom različnih tendenc elektroakustične in eksperimentalne glasbe, Pompe pa zbornik zaključuje z vprašanjem, ki ga zastavlja sebi in bralcu hkrati: ali je »izenačitev skrajnosti« privedla do končne pluralne globalnosti (za katero je značilna demokratična dostopnost glasbe, enak status različnih praks in tehnik) ali do metafizičnega nihilizma (za katerega je značilna izguba meja in relativizacija vseh vrednot). Eden njegovih glavnih pomislekov se vrti okoli problematike umetniške glasbe, ki je v zadnjih desetletjih postala sicer bolj »dostopna« in prijetnejša za uho (v primerjavi z modernističnim obdobjem), vendar še vedno ne zmore doseči večjih množic poslušalcev, ki jih privlačijo globalni potrošniški družbi imanentni popularni žanri.

Nova serija monografij o zgodovini glasbe v Sloveniji je neizogibno retrospektivna, vendar je vsekakor obrnjena v prihodnost. Avtorje besedil skozi celotno zbirko vodi raziskovanje doslej premalo znanih področij slovenskega glasbenega življenja. Čeprav se opirajo na delo svojih predhodnikov, odpirajo obilje svežih perspektiv in vpogledov ter ponujajo posodobljeno ovrednotenje starih predpostavk in resnic. Da se doslej objavljeni trije sklopi med seboj precej razlikujejo, ne zmanjšuje vpliva zbirke kot celote: pravzaprav bi uredniki učinkovitost bistveno okrnili, če bi avtorjem, ki pišejo o tako zelo različnih glasbenih področjih, izhajajočih iz neskladnih kontekstov, poskušali vsiliti enotno metodologijo. Nazadnje so avtorji ob zavedanju, da pišejo prav »slovensko« glasbeno zgodovino, ovrednotili tudi tuja ljudstva, tradicije, dediščine in vplive, ki so se v različnih zgodovinskih obdobjih dotikali tega geografskega prostora in mu pustili pečat.

*Ivana Medić (ivana.medic@music.sanu.ac.rs)
Muzikološki inštitut, Srbska akademija
znanosti in umetnosti*