

DRAGOTIN CVETKO KOT UTEMELJITELJ SLOVENSKE MUZIKOLOGIJE

IVAN KLEMENČIČ

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana

Izyleček: Akademik dr. Dragotin Cvetko je utemeljitelj slovenske muzikologije v dvojnem smislu. Znanstveno je po drugi vojni prispeval temeljna zgodovinska dela o slovenski glasbi. Institucionalno je uresničil samostojen študij muzikologije na univerzitetni ravni in raziskave predvsem slovenske glasbe v za to ustanovljenem inštitutu. Mednarodno je sodil med vodilne muzikologe.

Ključne besede: Dragotin Cvetko, slovenska glasba, muzikologija, znanstvena dela o slovenski glasbi, muzikološke institucije

Abstract: Academician Dr Dragotin Cvetko was the initiator of Slovenian musicology in two respects. Scientifically he provided after World War II the basic historical works on Slovenian music. Institutionally, he enabled the establishment of musicology studies as a single-major academic study programme and research of mainly Slovenian music to be conducted at the dedicated institute. He was one of leading international musicologists.

Keywords: Dragotin Cvetko, Slovenian music, musicology, scholarly works on the Slovenian music, musicological institutions

Pred prihodom Dragotina Cvetka ne moremo govoriti o sistematičnem in organiziranem delu na področju muzikologije na Slovenskem. Do druge svetovne vojne muzikologija ni obstajala kot samostojna stroka ne znanstveno ne institucionalno. Razpravljanje o glasbi se je večidel omejevalo neposredno na praktične namene kritike in še esejistike, na vrednotenje, poročanje, informiranje. Vendar ni mogoče zanikati, da je bila potreba po raziskovanju in preučevanju slovenske glasbe navzoča že od druge polovice 19. stoletja. Se pravi v času, ko se je muzikologija v Evropi začela utemeljevati kot zaokrožena znanstvena disciplina z izdelanimi metodološkimi postopki.

V Sloveniji se je ta dejavnost, zlasti njen historični vidik, kolikor je obstajal, osredotočal v glasbenem in drugem revijalnem tisku, a tudi samostojno v knjižnih publikacijah.¹ To je bila razmeroma dolga pot od mesečnika *Cäcilia* (1857–1859), v katerem je

¹ Prim. k temu stanju Dragotin Cvetko, "Uvodna beseda", *Muzikološki zbornik* 1 (1965), 5; isti, "Muzikološke studije u Jugoslaviji", v: *Jugoslovensko-američki seminar o muzici*, Sv. Stefan – Jugoslavija, 6.–14. juli 1968 [Beograd: Savez kompozitora Jugoslavije], 147–161 (isti,

njen urednik Kamilo Mašek predstavil Jacobusa Gallusa kot slovenskega skladatelja, nadalje dolgotrajnega *Cerkvenega glasbenika* (1878–1945, 1976–) in drugih glasbenih revij z literarno prilogo, kot so bili Gerbičeva *Glasbena zora* (v drugem letniku 1900), v novem duhu urejevani *Novi akordi* (z literarno prilogo 1910–1914), h katerim je Gojmir Krek pritegnil vrsto piscev o glasbi, ter v času med vojnama *Pevec* (1921–1938), *Zbori* (1925–1934), *Nova muzika* (1928–1929). Tem periodičnim glasilom lahko za čas takoj po zadnji vojni dodamo *Naše zборе*, *Grlico* in bolj problemsko *Slovensko glasbeno revijo*. Mnogim piscem, tako Vojtehu Valenti, Kreku, Franu Gerbiču, Stanku Premrlu, Francu Kimovcu, Antonu Foersterju, Josipu Mantuaniju, so se pridružili kritiki, publicisti in uredniki Emil Adamič, Anton Lajovic, Lucijan Marija Škerjanc, Marij Kogoj, Slavko Osterc, Stanko Vurnik, Vilko Ukmar in drugi. Ob njih so samostojne knjižne izdaje obravnavale predvsem zgodovinski vidik slovenske glasbe monografsko v posameznostih in časovnih pregledih. Tako je leta 1862 Friedrich Keesbacher predstavil delo Filharmonične družbe (*Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, Ljubljana 1862), pozneje prav tako še zdravnik Emil Bock (*Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, 1702–1902*, Ljubljana 1902), slovensko glasbeno preteklost so obravnavali Peter Radics (*Frau Musica in Krain*, Ljubljana 1877), Fran Rakuša v prikazu *Slovensko petje v preteklih dobah* (1890) z uvodnim orisom razvoja slovenske glasbe in življenjepisi slovenskih skladateljev ter Adlerjev študent muzikologije Josip Čerin v disertaciji o protestantskih pesmaricah (*Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih podoba v poreformacijskih časih*, 1908).

Pred prvo vojno je z znanstvenim delom najvišje segel Cvetkov predhodnik, muzikolog in umetnostni zgodovinar Josip Mantuani, avtor glasbene zgodovine Dunaja (*Geschichte der Musik in Wien I. Von der Römerzeiten bis zum Tode des Kaisers Max I*, Wien 1907) in skupaj z Emilom Bezecyjem izdaje celotnega Gallusovega *Opus musicum* (1899–1919) v zbirki *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Institucionalno je bil leta 1919 s pisno vlogo pobudnik ustanovitve muzikološke katedre na novo ustanovljeni ljubljanski univerzi, vendar njegova pobuda ni bila sprejeta.² Od naslednjega leta je predaval zgodovino glasbe na konservatoriju in zbiral gradivo za zgodovino slovenske glasbe, ki

“Musicological Studies in Yugoslavia”, v: *Papers of the Yugoslav-American Seminar on Music*, ed. Malcom H. Brown, Bloomington: Indiana University, 1970, 73–79); isti, “Probleme und Leistungen der slowenischen Musikwissenschaft”, *International review of the aesthetics and sociology of music* 1 (1976): 89–102; isti, “Današnje stanje slovenske muzikologije”, *Muzikološki zbornik* 13 (1977): 5–13; isti, “Der gegenwärtige Stand der jugoslawischen Musikwissenschaft”, *Acta musicologica* 51, št. 1 (1979): 151–159; isti, “Razvoj in težnje slovenske muzikologije”, tipkopi v mapi Dragotin Cvetko – Kronika, Glasbena zbirka, Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK); Jože Sivec, “Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem”, *Muzikološki zbornik* 17, št. 2 (1981): 145–181; Dragotin Cvetko, “Slovene musicology 1977–1982, achievements and plans”, *International review of the aesthetics and sociology of music* 13, št. 1 (1982): 116–119; Ivan Klemenčič, “Glasbena kritika in publicistika”, v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989) 3: 244; Jože Sivec, “Muzikologija”, v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993) 7: 257–258; Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1995), mdr. 306–307.

² V Glasbeni zbirki NUK je bila v mapi Mantuani – Kronika ohranjena njegova vloga, ki ni več na mestu.

jo je znanstveno utemeljeval (objavil je pomembne prispevke o Gallusu, Juriju Slatkonji, Juriju Mihevcu, Davorinu Jenku, Francu Ksaverju Križmanu, o Schubertu na Kranjskem idr.),³ vendar po vojni ni ohranil dotedanje ravni nadaljujoč s pozitivistično faktografijo in opuščanjem dokumentiranja v opombah. V tem času med vojnami je nastalo nekaj novih monografskih del, tako L. M. Škerjanca o Emilu Adamiču (1937) in Gojmiru Kreku (1938–1942), Vilko Ukmar, ki je od Mantuanija prevzel predavanja na Državnem konservatoriju, je izdal obsežna skripta (*Pogled na zgodovinski razvoj glasbene umetnosti I, II*, 1937), upoštevajoč v njih novo slogovno sistematiko. Z njo se je značilno ukvarjal Stanko Vurnik (*Uvod v glasbo I*, 1929, in študija *Stil v zgodovini glasbe*, 1931, kjer je leto pred smrtjo segel do antike), ki si je po Mantuaniju leta 1926 znova prizadeval za ustanovitev muzikološke stolice.⁴ V svojem znanstvenem delu se je naslonil na slogovno sistematiko svojega profesorja, umetnostnega zgodovinarja Izidorja Cankarja, na estetska dognanja filozofa Franca Vebra, na teorijo o slogu Guida Adlerja ter na psihološke raziskave Arnolda Scheringa o glasbenem doživljanju.

Po približno stoletju – od druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja – je tako v obravnavanju glasbe na Slovenskem nastalo več vrednih del, pomembnih trditev, sodb, vsakršnih predstavitev od prispevkov sprotne narave do obsežnih in poglobljenih študij, čeravno ni prišlo do nastanka celovite zgodovine slovenske glasbe, kakor ni prišlo do utemeljitve ustanov izobraževalno-znanstvene narave. Ta razvoj je tudi D. Cvetko pozitivno ocenjeval:

Potreba po raziskovanju in preučevanju slovenske, pa tudi evropske glasbene preteklosti je bila v nekem smislu aktualna v slovenskem prostoru že v 19. stoletju.⁵

Začetke slovenske muzikologije povzemajoče z imeni navaja v svojih spominih prav tako še za naslednje stoletje do druge vojne. V svojih prvih dveh zgodovinskih delih ta stoletna prizadevanja in njihove nosilce podrobneje predstavi in ovrednoti. Že čas po sredini 19. stoletja mu

pomeni tudi začetek *slovenske muzikologije*, čeprav v vseh primerih še ne v čistem pomenu besede.⁶

Med avtorji postavlja najvišje J. Mantuanija, trdeč, da

je bil temeljit in vsestranski raziskovalec, ki je slovenski muzikologiji položil

³ K navedbam v opombi 1 prim. še Jože Sivec in Emilijan Cevc, "Mantuan, Josip", v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992) 6: 393–394.

⁴ K navedeni literaturi prim. še Primož Kuret, "Vurnik, Stanko", v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2000) 14:404–405, in Kristijan Ukmar, "Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika", *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 77–88.

⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 306.

⁶ Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964), 252. Prim. tudi isti, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960), 360–361.

znanstvene temelje in mu gre posebna veljava zato, ker je dal Gallusu tehtno mesto v zgodovini evropske glasbe.⁷

Terminološko uvaža za označevanje celovitosti stroke prvič na Slovenskem mednarodno poimenovanje muzikologija, ne morda pri tem sledeč nemškemu zgledu (Musikwissenschaft, tj. glasbena znanost ali znanost o glasbi), marveč po najbolj uporabljenem francoskem oziroma angleškem (ki se potrjuje v nazivu krovne organizacije International Musicological Society, IMS).

Njegova ocena tega začetnega muzikološkega dela na Slovenskem je tako realna kot kritična, posebej še primerjalno do sočasnega evropskega razvoja, ki je zanj nenehno navzoče merilo:

Glasbena publicistika, kritika in muzikologija so se kot samostojne veje v tem razvojnem obdobju [od pomarčnega obdobja do prve vojne] komaj začele dobro razvijati oziroma utrjevati. Zato ne po kvaliteti ne po kvantiteti še ne kažejo rezultatov, ki bi bili enaki tistim, kakor jih kažejo te discipline v nekaterih zahodnoevropskih deželah tega časa.⁸

Tudi za širše obdobje do druge vojne meni, da dotedanja

dejavnost sicer še ni bila načrtna, prispevala pa je dragocene podatke, v glavnem nanašajoče se na posamezne slovenske skladatelje in probleme, ki so v deset- in stoletjih spremljali slovenska glasbena prizadevanja.⁹

Kritičen do mesta muzikologije je utemeljeno tudi še pozneje primerjalno znotraj slovenskih humanističnih znanosti:

Med vedami, ki preučujejo posamezne umetnostne veje, je bila, in je v nekem smislu še danes, muzikologija v slovenski znanosti najbolj v zaostanku.¹⁰

Vzroke vidi v pomanjkanju ustrezno usposobljenih znanstvenikov in vzročno v pomanjkljivih možnostih za muzikološko izobraževanje.

Glasba ni imela takega mesta v splošnem izobraževanju kot na primer literatura, razen tega je bil poudarek na njeni produkciji in reprodukciji.¹¹

Vendar tega razvoja ni le zgodovinsko predstavil in ovrednotil, do njega je zavzel aktiven in odgovoren odnos kot prihodnji avtor nacionalne zgodovine glasbe ter utemeljitelj institucionalnih okvirov muzikološke znanosti. V prizadevanjih za uresničitev

⁷ Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, 252–253.

⁸ Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, 253.

⁹ Cvetko, *V prostoru in času*, 307.

¹⁰ Cvetko, "Uvodna beseda", 5.

¹¹ Cvetko, "Uvodna beseda", 5.

Cvetkovih zamisli nam bodo v dragoceno pomoč njegovi spomini,¹² v katerih osvetljuje ozadje svojih muzikoloških prizadevanj, navaja in obnavlja svoja razmišljanja ob njih, še posebno v družbenem kontekstu, in nas seznaja z od tod izhajajočimi aktivnostmi. Premalo znano in morda presenetljivo je, da je bila misel na tako dvojno utemeljevanje slovenske muzikologije pri Dragotinu Cvetku navzoča že zelo zgodaj, sprva že ob študiju v Pragi, kjer se je mudil v letih 1937–1938. Morda paradoksna je tudi zato, ker je po ljubljanskem študiju kompozicije pri Slavku Ostercu z njim nadaljeval tudi v Pragi. Vendar je tem času postal pozoren še na možnosti muzikološkega dela in obenem samokritičen do svojih kompozicijskih zmožnosti. V Pragi je »živo zainteresiran« samoiniciativno obiskoval tudi muzikološka predavanja, dokler ni prišlo do preobrata:

Tako se je moj interes za znanost o glasbi v primerjavi z aktivnostjo na področju kompozicije večal in sčasoma privedel do misli, da gre v mojem delovnem načrtovanju muzikologiji prednost.¹³

Kaže, da je bilo to odločilno, čeprav med obema ni videl takšnega prepada, kot izhaja iz tradicionalnega pojmovanja znanosti in umetnosti. Že kot študent v Ljubljani je bil pozoren na njun odnos, ki sta ju resda poenostavljeno označevala razum in čustvo. Do prve spodbude je prišlo ob njegovi misli na visokošolski študij po dveh tirih:

Zdi se mi, da sem kar kmalu zaslutil neko sorodnost med znanostjo in umetnostjo. Intenzivno sem razmišljal o problemih teh dveh na videz različnih področij, za kateri je na splošno veljalo, da je prvo izključno vezano na razum, drugo pa na čustvo.¹⁴

Tako je postopno presešel tradicionalno gledanje in ob spoznanju, da sta obe področji nujno podvrženi nenehnemu razvoju, prišel do sklepa, da se v obeh »aktivirata razum in emocija, le da gre v znanosti primat razumu, v umetnosti pa čustveno pogojeni intuiciji.« Logično se je spraševal, »kako bi sicer bila mogoča nova znanstvena odkritja brez izrazito čustveno pogojene fantazije? In kako bi lahko nastajale nov stil prinašajoče umetnine brez razumsko močnega, izvirnega oblikovalca.« Razliko med obema je videl le v tem, da umetnina visoke vrednosti ne zastari, da seže prek svojega časa, medtem ko v znanosti »novi izsledki potisnejo starejše v ozadje«, kakor že ohranijo dokumentarno veljavo. Na pomembno sorodnost med umetnostjo in znanostjo je po drugi vojni opozarjal tudi na svojih predavanjih na Akademiji za glasbo.

Ta razmislek Dragotina Cvetka je nedvomno treba poznati in upoštevati tudi za boljše razumevanje njegovega znanstvenega dela, njegovega sloga pisanja, ki je na videz strogo racionalen, objektiviziran, discipliniran, ki pa ga nedvomno spodbuja tudi čustvena podstat, disciplinirana čustva pobudnosti in sploh intuicija pri presojanju glasbenoustvarjalne iracionalnosti in vrednotenja iracionalno-emotivnega v individualnem glasbenem ustvarjanju ter v njegovem razvoju.

Tako je res že v letih Cvetkovega praškega izpopolnjevanja na mojstrski šoli

¹² Gl. navedbo dela v opombi 1.

¹³ Cvetko, *V prostoru in času*, 43.

¹⁴ Cvetko, *V prostoru in času*, 22, prav tako naslednje tri navedbe.

konservatorija in na inštitutu za glasbeno vzgojo vzniknila misel na izdelavo zgodovine glasbe na Slovenskem. Kako odgovorno in zgodaj ter kako presenetljivo so stekle priprave, zdaj vemo podrobneje:

Z njimi [tj. s slovenskimi glasbenimi prizadevanji] sem se podrobno seznanil, v mislih pa proti koncu 30-tih let [20. stoletja] vedno jasneje spoznaval potrebo po orisu dotedanje glasbe na Slovenskem v celem. Če sem hotel to nujnost udejaniti, sem se moral odločiti za ustrezno raziskovalno delo. [...] Že v času praškega študija sem pregledoval arhivsko gradivo, ki bi se utegnilo nanašati na predvideni cilj, v zadnjih letih pred drugo vojno nadaljeval v Ljubljani, kar sem sprejel kot potrebno obvezo, a v letih 1941–1945 pod vplivom višje sile prekinil ali vsaj bistveno zožil raziskovalno aktivnost. Po vojni sem jo sistematično nadaljeval v ljubljanskih arhivih in jo razširil na eventualna nahajališča zaželenih virov na Slovenskem nasploh, pa tudi v tujini, v Vidmu, Gradcu, Celovcu, Salzburgu, na Dunaju, v Münchnu, Baslu, Brnu, Kroměřížu in še marsikje drugod. Raziskovalni fond se je postopoma širil, postajal vedno številnejši in bogatejši.¹⁵

Vzporedno je potekalo načrtno seznanjanje s kompozijskimi dosežki, predvsem analiziranje skladb, ki so bile na voljo, in poslušanje njihovih izvedb, kolikor so bile na koncertnih in opernih sporedih. Tako sta se Cvetku oblikovala celovitost in kontinuiteta razvoja, dobival je

čedalje razločnejšo podobo o realnih ustvarjenih rezultatih v obdobjih renesanse, baroka, klasicizma, zgodnje romantike, nacionalnega preporoda, v katerem se je zgodnji romantizem preusmerjal v visoko in pozno fazo tega stila, postromantike, ko začno poganjati klice novih evropskih glasbenih gibanj.¹⁶

Kot pravi, to raziskovalno delo ni bilo pretirano naporno, ker večstoletni fond ni bil kdo ve kako obsežen. Zanj problematičen je bil le primerjalno z dosežki zahodnoevropskega ustvarjanja, ker ni hotel vzpostaviti za slovensko glasbo kakšnih avtonomnih, lokalni meril. Primerjava je namreč »pokazala, da je slovenska tvornost z njim tekla več ali manj vzporedno, seveda pa po prostoru in številu ustvarjalcev kvantitativno manj uspešno.« To je povsem razumljivo, ključno je vendarle, da »je v načelu in praksi potrdila, da je njen matični izvor zahodnega tipa, katerega sicer skromni del je bila tudi ona.« Ta Cvetkova ugotovitev je bila idejno poglavitna, odločilna. Slovenska glasba je tako izprijčala, »v kateri del Evrope sodi, kje so njena izhodišča, kam jo je treba umetnostno in historično uvrstiti.«

Dragotin Cvetko se je s tem naziranjem kljub svojim širokim mednarodnim razgledom nedvoumno in trdno uvrstil med zahodnoevropske razumnike, ne glede tudi na povojni ideološki kontekst, železno zaveso med Zahodno in takratno Vzhodno Evropo. Potrdil je pripadnost slovenske glasbe in z njo svojega raziskovalnega dela Zahodni krščanski civilizaciji in s tem njeni kulturi.

S tega vidika je mogoče bolj pojasniti Cvetkov kritični odnos do povojnega socialističnega realizma. V svojih spominih že na splošno pojasnjuje, da ga je »bolj kot opisana

¹⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 307–308.

¹⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 308, prav tako naslednje tri navedbe.

preteklost [...] miselno zaposlilo nastopanje moderne,« kakor poimenuje modernizem v glasbi,¹⁷ ki da se je začelo že v drugem desetletju preteklega stoletja s Kogojem in Ostercem ter njegovo kompozicijsko šolo. Obžaluje, da je na Slovenskem druga svetovna vojna to rast moderne,

žal, zožila, [čeprav] zrenja v prihodnost [...] ni eliminirala. Tudi takrat ne, ko jo je po tej vojni skušal zatreti konservativni, ideološko vodeni, idejno pa neaktualni socrealizem.¹⁸

Cvetko pojasnjuje, da so ga sprejeli »le labilni, razvojno še oklevajoči tradicionalisti, ki jim je bil primernejši korak nazaj in ne v totalitarnih časih nezaželeni korak naprej.« Vendar meni, da, k sreči, ta zapovedana slogovna usmeritev »ni bila najbolj uspešna in ni dolgo trajala. Sredi 50-ih let so se mladi slovenski skladatelji že ozirali v zahodne centre moderne, si prizadevali nadaljevati Osterčevo pot in jo okrepiti z elementi evropske moderne.« Pozorno je spremljal razvoj in podprl idejne temelje skupine Pro musica viva, ki jo je sam tako poimenoval. Prodor v idejno prečiščeni novi zahodni glasbeni svet je bil zanj kar neverjeten. Pri tem je izpričal širino in strpnost do novega. Z vsem takrat novim se res ni strinjal »ne z vidika kompozicijske tehnike in večkrat njenih nenadnih, na videz nedoumljivih prijemov, ne umetniško. Vendar to ne spremeni dejstva, da sem tudi zame emotivno neprepričljive pojave sprejel kot nujno aktualnost, kot pravico ustvarjalca, da se izpove tehnično, oblikovno in izrazno tako, kot misli in občuti. Kaj je vredno in kaj ni, bo pokazal čas.«

S tem se je mogoče še danes strinjati, se pravi odprto in obenem kritično spremljati preteklost vse do aktualne sodobnosti. Sicer ta metoda kritičnosti velja že za interpretacijo zgodovinskega gradiva, kompozicijskega in literarnega, virov in literature, ter za primerjalno metodo z zahodnoevropsko glasbo o skupnem ali različnem, specifičnem. K temu dodaja Cvetko iz svoje prakse spremljanje in poznavanje tekoče muzikološke literature ter še posvetovanje s »kvalitetnimi poznavalci«, mnogimi mednarodno uveljavljenimi muzikologi na številnih srečanjih po svetu. Avtorja nacionalne zgodovine slovenske glasbe vodi pri tem skromnost, sprašuje se še posebno, »koliko sem uspel« pri vprašanju komparacije, ki ga sam ni mogel neprizadeto rešiti, kakor tudi, da svojih sklepov in sodb ni nikomur vsiljeval. Sprejel je misel, da zanje »dokončnosti ni«. ¹⁹ Ta skromnost in samokritičnost se kaže in potrjuje najprej pri označitvi njegovega največjega zgodovinskega projekta z večkratno označbo »oris«. Nastal je še tudi v posebnih okoliščinah, ki se jih je zavedal, da namreč slovenska muzikološka literatura ne premore veliko monografskih del, ki bi bolj ali manj parcialno zajemale preteklost, največ in ne malo jih je prej in pozneje že

¹⁷ Po Hermannu Danuserju, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7, ur. Carl Dahlhaus (Laaber: Laaber-Verlag, 1984, 2. izdaja 1992), zajema moderna obdobje prehoda iz 19. v 20. stoletje s slogovnimi smermi pozne in nove romantike, impresionizma ter še zgodnjega ekspresionizma, tedaj predmodernistično fazo in čas pred nastopom umetniških avantgard. Prim. tudi Ivan Klemenčič, "Moderna", v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993): 7, 198–199.

¹⁸ Cvetko, *V prostoru in času*, 309, prav tako naslednje tri navedbe.

¹⁹ Vse zadnje navedbe Cvetko, *V prostoru in času*, 310.

tako prispeval sam.²⁰ Obsežno raziskovalno delo od evidentiranja do vrednotenja gradiva je v veliki meri opravil sam, zastaviti ga je tako ali tako moral povsem na novo. Njegovo izjemno delavnost pri tem dopolnjuje manj znano lastno priznanje:

Raziskovanje je bilo desetletja moja strast, skladna s ciljem, ki sem si ga zastavil že konec 30-ih let: potreben je pregled preteklosti slovenske glasbe, ki bo upošteval njeno znanstveno obravnavo.²¹

Le tako je bilo mogoče, da se je avtor »po dolgem iskanju in raziskovanju gradiva« odločil za uresničitev »orisa«, »si dovolil pisno oblikovanje«²² svojega življenjskega načrta *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, ki je v letih 1958, 1959 in 1960 izšla v treh knjigah pri ljubljanski Državni založbi Slovenije. Delo na skupno 1373 straneh zadovoljuje vse optimalne standarde znanstvenega pisanja, predvsem še obsežno dokumentiranje gradiva v skupno več kot 1200 opombah, v vsaki knjigi s temeljitim navajanjem virov in literature, prav tako z obsežnimi imenskimi kazali in s francoskimi povzetki vse do kazal vsebine z navajanjem podpoglavij ter teh s podrobnejšo členitvijo tematike. V zadnji opombi zadnje knjige so dodani za prvi dve dotlej neznani podatki za dopolnitev že tako obsežnega gradiva. Še danes dragocena značilnost nacionalne zgodovine glasbe je, da avtor pred bralcem pregledno in dokumentirano razgrne obsežno gradivo, kar omogoča rekonstruirati vsakokratno stanje, ga preverjati in na tej podlagi z novimi viri snovati nove in podrobnejše razprave, tudi ob dejstvu, da je avtor pozneje gradivo sam še dopolnjeval. Ta prednost nacionalne zgodovine glasbe tedaj ne pomeni nekakšnega prizadevanja po »pozitivistični akribični samozadostnosti in omejenosti«, v njej se uteleša drug duh, ki obsežno predstavljeno gradivo vseskozi kritično vrednoti, ga interpretira, razvršča skladno s slogovno periodizacijo in nenehno primerja z razvojem v Zahodni Evropi, po potrebi tudi s tistim na Slovenskem v drugih umetnostnih vejah, predvsem z literaturo in likovno umetnostjo. Pri tej zgodovinski metodi sta nenehno razvidni socialna in družbena sestavina, najprej v uvodih v stanja v družbi ter v državnih okvirih za posamezna obdobja, kakor tudi posebej glede družbenih nosilcev glasbenega razvoja. Pogled v preteklost slovenske glasbe je tako celovit in plastičen, razvojna prizadevanja in ustvarjalni dosežki so vrednostno soočani z zahodnoevropskim razvojem, po potrebi tudi kritično, se pravi enakovredno temu razvoju, katerega del je bila vedno slovenska glasba, kakor tudi s pojasnjevanjem posebnosti razvoja, denimo v obdobju po marčni revoluciji s pomenom nacionalne prebuje. Ne tedaj, kot že vemo, z lokalnimi merili. Primerjalni vidik s tem omogoča tudi najlažje razumevanje in približevanje razvoja te glasbe slovenskemu in tujemu bralcu.

Posebno vprašanje zgodovine je njena slogovna periodizacija. Pri njej se sprašujemo, katerim zgledom je Cvetko sledil, bodisi splošneje ali morda povsem določno. Po dostopnih virih oziroma kakršnikoli literaturi pisec tu ni ekspliciten. Zato bo treba najprej sprejeti ugotovitev, da je bil avtor slovenske nacionalne zgodovine glede slogovne interpretacije

²⁰ Gl. Predgovor v Cvetkovi prvi knjigi *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, Ljubljana 1958, 5.

²¹ Cvetko, *V prostoru in času*, 316–317.

²² Cvetko, *V prostoru in času*, 318.

širše in na splošno kakor tudi v posameznostih zelo razgledan, pri čemer so mu bili nekateri avtorji nemara bližje. Posredno je svoje stališče razložil v polemiki z Rafaelom Ajlecem.²³ Na splošno je menil, da metodološke razlike pri interpretaciji sloga niso velike:

Vsekakor pa velja pritrditi sicer znanemu mnenju, da pojmujejo različni glasbeni zgodovinarji izraze za posamezna stilna obdobja različno, seveda le z določenimi variantami in ne v smislu nekakih diametralnih nasprotij.²⁴

Nedvomno sistematike stila, kakor ga je začel med vojnama razvijati S. Vurnik, ni sprejel.²⁵ Že ko je zavračal Ajlečevo trditev o le izjemni rabi izraza gotika v svetovni literaturi, je navedel več avtorjev iz takrat zadnjega desetletja, ki da tudi nasploh uporabljajo stilno periodizacijo, nemara tudi tistih, pri katerih bi se utegnil sam zgledovati v svojem delu. Po njegovi trditvi med uporabniki tega slogovnega poimenovanja in slogovne periodizacije nasploh ni le P. H. Lang, marveč so tudi H. M. Miller, Westrup in Harrison ter J. Machlis in še H. Chr. Wolff.²⁶ Ko se odziva na Ajlečevo formulacijo, da po *Zgodovini* opušča »stereotipno' rabo stilnih izrazov«, jo posredno potrjuje s trditvijo, da »jo razen navedenih uporabljajo npr. D. Moore in B. Szabolzi in še mnogi drugi avtorji, tako tudi D. J. Grout, G. Reese in M. Bukofzer.«²⁷ Pri tem eksplicitno ne navaja zbirke urednika in avtorja Ernsta Bückna *Handbuch der Musikwissenschaft*, ki jo je nedvomno dobro poznal in mu je bila morda pri slogovni periodizaciji še posebno v oporo.²⁸ Vsekakor se je zavedal specifične svoje naloge, kako stilno periodizirati razvoj slovenske glasbe. Odgovor je mogoče razumeti v okvirih prej navedenih avtorjev s siceršnjo »stereotipno' rabo stilnih izrazov«: »Sam sem se sprva opredelil za periodizacijo, kakor je bila omenjena.«²⁹ Pri tem ni imel namena prikrivati zamudniške narave slovenskega razvoja, kot mu je pripisoval Ajlec. Kakor večkrat zatrjuje tudi drugje: »K ustreznim sklepom me je vodilo gradivo, ki mi je bilo tedaj na razpolago.« Zato ni »hotel premikati stilna razdobja evropske glasbe

²³ Z besedilom "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", *Sodobnost* 18, št. 4 (1970): 385–392, se je odzval na Ajlečev kritičen zapis Dragotin Cvetko: "Zgodovina slovenske glasbe in nekatera vprašanja slovenskega glasbenega zgodovinoslovja", *Sodobnost* 18, št. 2 (1970): 184–197.

²⁴ Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 386.

²⁵ Vurnik »je opozoril nase s svojo sistematično, ostroumno, a precej abstraktno pisano razpravo 'Uvod v glasbo'. Z njenimi idejnimi izhodišči se marsikdaj sicer ni mogoče strinjati, vendar je bila v slovenski muzikološki literaturi prva s področja te problematike in je spodbudila k nadaljnjemu razmišljanju.« Gl. Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, 270. Tudi na svojih predavanjih na Akademiji za glasbo ni sprejemal Vurnikove stilne sistematike.

²⁶ V opombah podrobno navaja njihova dela. Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 385–386.

²⁷ Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 386, deloma z navedbo del navedenih piscev, tako za Douglasa Moora denimo *A Guide to Musical Styles* (New York: W. W. Norton, 1962).

²⁸ Prvotna, predvojna knjižna serija je izšla v trinajstih zvezkih in desetih knjigah med leti 1927–1931 v Potsdamu. Komplet izvod je hranila v priročni knjižnici tudi Glasbena zbirka NUK. Dober poznavalec Cvetkovega dela Jože Sivec meni, da je precej verjetno ali najverjetneje, da je pobudo in razglede za slogovno interpretacijo svojih zgodovinskih del dobil prav v tej zbirki.

²⁹ Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 386, prav tako naslednjih pet navedb v tem odstavku.

sama v ustrezen poznejši čas« in je, »kar se tiče 'zamudništva«, upošteval, da niso novi stilni tokovi v vse umetnostne veje na Slovenskem prihajali v istem času »in zato tudi ne z isto zamudo, kadar je ta bila.« V glasbi je treba pri tem razlikovati in posebej upoštevati vprašanje nastopa glasbenega ustvarjanja in glasbene reprodukcije, ki »je v preteklosti večkrat omogočala, da so nova stilna naziranja razmeroma kmalu našla pot v naše glasbeno življenje in delo.«

Posebej za novejši čas Cvetko zavrača očitke o shematičnosti uporabljenih slogovnih poimenovanj:

Če sem za konec 19. in dosedanja desetletja našega [tj. 20.] stoletja uporabil 'shematično lestvico' [...] in v njej terminologijo kot pozna romantika, nova romantika, impresionizem in tako naprej [po Ajlecu sta bila mišljena še ekspresionizem in konstruktivizem], pa naj samo ugotovim, da v takem stilnem opredeljevanju ne vidim nič spotakljivega. Ujema se s tem, kar je s stilnega vidika gledano nastajalo ali nastaja v glasbi kjerkoli v svetu in tudi v slovenski glasbi.³⁰

Ob tem vprašanju izraža tudi skepso: »Naj po pravici povem, da tudi mene večkrat moti stilno kategoriziranje. Vendar sem prepričan, da neke, takšne ali drugačne periodizacije ni mogoče obiti in potrebe po njej ne moremo negirati. Vsaj v glavnem je nujna za orientacijo v razvrščanju faktov in vsega, kar se snovno kaže v tem ali onem časovnem obdobju.« Danes bi dejali, da ne gre za zunanje, mehanično razvrščanje, ki ga nekateri zaradi nerazumevanja poimenujejo »predalčkanje«, marveč za skladateljev odnos do sveta in s tem tudi do vsakokratnih premen evropskega duha v posameznih obdobjih, ker pač ne more živeti zunaj svojega časa. Ustvarjalno se ta kaže v temeljnih nasprotjih oziroma poudarkih ter prehodih v parih čustveno – racionalno, subjektivno – objektivno, materialno – duhovno in podobno, povzemajoče lahko modernistično – postmodernistično, ob vsem skladateljskem individualnem, ki ga je treba prav tako ugotavljati. To daje izhodiščni profil skladateljskim osebnostim, njihovi razvojni utemeljenosti, bodisi da povsem izvirno, na novo dajejo postave nekemu obdobju, ali da dosežke vodilnih presnavljajo, posnemajo. Gre tedaj za orientacijo, razvojni in umetniški dosežki niso brezoblična zgodovinska gmota, samozadostna materialna dejstva, v slogovnih in ustvarjalnih prizadevanjih skladateljev je estetsko-zgodovinski smisel, so skupni imenovalci, ki omogočajo razumevanje njihovih prizadevanj skozi čas.

Šele ta temeljna orientacija omogoča uporabo primerjalne metode kot temeljne v Cvetkovem znanstvenem zgodovinopisju. Njen naravni namen je »pokazati na to, kaj smo na Slovenskem oziroma Slovenci zares dosegli in v čem zaradi zaviralnih dejavnikov nismo uspeli.«³¹ Pri tem se nenehno samokritično zaveda, da zahteva novo gradivo dopolnitve, se pravi, »da noben zgodovinski oris ni ne popoln ne dokončen, ne po gradivu ne po interpretaciji.« Gre za kontinuirano raziskovanje začeni z *Zgodovino* v treh knjigah in z mislijo v njenem Predgovoru, iz katerega navaja, da je ta »še le osnova, izhodišče za nadaljnja prizadevanja na tem področju, za katerega bo potrebnih še mnogo delavcev.«

³⁰ Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 387, prav tako naslednja navedba.

³¹ Cvetko, "O nekaterih vprašanjih slovenskega zgodovinopisja", 388, prav tako naslednje tri navedbe.

Tako načelno pojasnjuje spremembe in tudi popravke v svojih poznejših dveh zgodovinskih delih o slovenski glasbi (omenjene tudi v njunih uvodih, ne pa dokumentirane v opombah, ker jih tu ni uporabljal): »Samega sebe sem izpopolnjeval, dopolnjeval, in če je bilo treba, tudi popravljal.« Spremembe glede na možne dopolnitve in interpretacijo je tako razumljivo opravil *tacite*. Navedimo en sam primer. Jakoba Zupana je sprva predstavljal kot baročnega, pozneje kot zgodnjeklasicističnega skladatelja. Kaže, da ga je pri tem lahko zavedla raba generalbasa, ki se je v duhovni glasbi ohranil še sprva v obdobju klasicizma, denimo pri Mozartu; posebej pri *Belinu* – čeprav z neohranjeno glasbo – bi ga lahko k prav takšnemu sklepanju navajal libreto Janeza Damascena Deva z naslonom na baročnega libretista Metastasia. Tako še pred prvo Cvetkovo *Zgodovino* beremo, da je bil Jakob Zupan »primer zakasnelega baročnega skladatelja [...]« in da je bila njegova opera slogovno »gotovo baročna«. ³² Tudi v prvem zvezku *Zgodovine* je »Zupanova opera nedvomno baročna«, kar »potrjuje alegorični, na staroklasično mitologijo oprti tekst«, in pri *Te Deumu* »orgelski part pisan v generalem basu« kot tipičen za baročni kompozicijski stavek. ³³ Podobno piše o Zupanu v *Stoletjih slovenske glasbe*, da »je bil zadnji tipični predstavnik glasbenega baroka na Slovenskem«. ³⁴ V zadnjem zgodovinskem delu *Slovenska glasba v evropskem prostoru* iz leta 1991 prihaja očitno po interpretacijskem procesu do bistvene spremembe s trditvijo, da se je Zupan »prek rokokojskih vplivov čedalje bolj predajal zgodnjeklasicistični praksi«. ³⁵ A to je le eden nasproten primer ob množici drugih, tudi za pomembne skladatelje, v katerih je avtor prve znanstvene zgodovine slovenske glasbe v največji meri sam povsem na novo, usklajeno in zanesljivo določal slogovno identiteto posameznih skladateljev. Pri tem je že prevzel način členitve vsakega obdobja na tri časovne prereze oziroma podobdobja, na zgodnjo, visoko oziroma srednjo in pozno fazo. V skladu s starejšo terminologijo označuje srednje obdobje po tedanji praksi za visoko (v nemški muzikologiji Hoch, npr. Hochbarock ali Hoch-Barock). Obdobje klasicizma, kar smo že citirali, po nemškem in avstrijskem zgledu poimenuje sprva klasika (z dvojnim pomenom), pozneje le klasicizem, nadalje uporablja tudi poimenovanje rokoko, ne rabi pa več starejšega nemškega še povojnega označevanja predklasika, zanj že uporablja novejši, za slogovno periodizacijo ustrezen naziv zgodnji klasicizem. Podobno klasicizmu je s parom romantika – romantizem.

Kot že vemo, se je D. Cvetko lotil »orisa« v skromnem prepričanju, da njegov

koncept ne bo ne dokončen ne dorečen, temveč le temeljno izhodišče za nadaljnje preučevanje in izpopolnjevanje. ³⁶

Delo za *Zgodovino* si je zamislil »sintetično«, vendar je glasbeno dogajanje v slovenskem

³² Dragotin Cvetko, *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955), 24 in 22.

³³ Na str. 275.

³⁴ Na str. 126, enako o Zupanovi operi na str. 125.

³⁵ Trditev na str. 219. V angleškem povzetku na str. 476 za *Belina* vendarle beremo, da je neohranjena glasba "apparently Baroque". Je to lapsus, nemara po kakšni prevzeti Cvetkovi starejši slovenski predlogi?

³⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 317, prav tako naslednje navedbe.

prostoru skozi stoletja, kot pravi, »njegove produktivne in reproduktivne dosežke ter zglede, po katerih se je ravnalo,« predstavil tudi analitično s temeljnimi dejstvi, seveda vedno v kontekstu obdobj in njihovega razvoja. Po njegovih spominih je bilo gradivo za pozni srednji vek »sicer zelo skromno, a dovolj povedno.« Izčrpnější so bili viri za 16. stoletje, »zajeli so glasbeno aktivnost katolicizma in reformacije ter emigracijo sposobnih, potencialno obetajočih talentov v tujini, stilno usmerjenost in njeno konkretizacijo.« Po renesančnem obdobju je »prešel v dokaj razgibano 17. stoletje« z njemu znanimi in večidel v tujini delujočimi skladatelji slovenskega porekla. »V tej fazi zgodnjega in visokega baroka je bilo tudi na Slovenskem precej razgibano posvetno in cerkveno glasbeno delo« domačih in tujih reproduktivnih umetnikov. »Še bogatejše je le-to bilo v naslednjem, 18. stoletju, ki ga je ustvarjalno in poustvarjalno poleg visokega že obvladal pozni barok.« Ko je ta sredi stoletja usihal in usahnil, ga je nadomestil zgodnji klasicizem z ustvarjalci, ki so bili aktualni še v 19. stoletju, »ko je težnja za formiranje avtohtone slovenske glasbe postajala čedalje razločnejša.« Cvetko nadalje opozarja, da se je število

slovenskih, romantizmu predanih skladateljev in poustvarjalcev [...] relativno naglo večalo, glasbena aktivnost se je koncentrirala v Ljubljani, ki je v 90-tih letih dobila tudi slovensko Opero.³⁷

Na začetku 20. stoletja z *Novimi akordi* lahko že omenja »vzporejanje z novimi evropskimi glasbenimi tokovi, ki so na Slovenskem našli odmev že v 20-ih, utrditev pa v 30-ih letih, ko se je z ekspresionizmom in neoklasicizmom okrepil odpor proti sentimentalnemu romantizmu [...].« Za naslednje obdobje je sprva pričakovano kritičen: »Po intervalu, ki sta ga povzročila druga vojna in socrealizem, ter oslabila aktivnost novih gibanj, so se ta obnovila sredi 50-ih let, ko se je mladi slovenski skladateljski rod naslonil na dediščino 30-let in se začel približevati zahodnoevropskemu modernizmu.« V zadnji knjigi *Zgodovine* pride z letnico 1914 do začetka prve svetovne vojne, medtem ko v svojih naslednjih zgodovinskih delih obseg širi v obdobje med vojnami in čas po zadnji vojni.

To velja najprej za *Stoletja slovenske glasbe*, zgodovinsko delo, izšlo leta 1964 pri Cankarjevi založbi v Ljubljani, ki seže še v obdobje med vojnami in čas po drugi vojni do nekako leta 1960. Kot je razvidno iz besedila na 310 straneh in kot v njenem Predgovoru in svojih spominih pojasnjuje avtor, je bil namen publikacije dati širšemu krogu slovenskega bralstva po znanstveno zahtevni *Zgodovini* poljudnejše pisano besedilo v močno skrženi obliki.³⁸ Zato je ta zgodovinska predstavitev brez opomb – pomembnejša literatura je navedena ob koncu vsakega poglavja –, in razumljivo brez tujejezičnega povzetka. Vendarle je pomembno, da je Cvetko s svojim načinom kontinuiranih raziskav že po nekaj letih vanjo vključil obravnavo medtem odkritega novega gradiva, na kar posebej opozarja v Predgovoru. To pomeni, da publikacija »ni samo nekaj zgoščen oris tega, kar obsega« predhodna *Zgodovina* in tudi »ne zgolj slovenski tekst tistega, kar je izšlo v hrvaškem jeziku (prim. Andreis, Cvetko, Đurić-Klajn: Historijski razvoj muzičke kulture u

³⁷ Cvetko, *V prostoru in času*, 318, prav tako naslednji navedbi.

³⁸ Cvetko, *V prostoru in času*, 318.

Jugoslaviji, Zagreb 1962).«³⁹ V nadaljevanju še opozarja, da je »sistematika zgradbe [...] nekoliko drugačna«, prilagojena posebnostim in razvojnim možnostim slovenske glasbe vse do danes. Kot tretje navaja, da si je prizadeval, »da bi v tej knjigi še dalje čistil svoja gledanja na dejstva in probleme« obravnavane tematike. Seveda ni šlo niti brez opozoril na primerjalno metodo, s pomočjo katere je »dosledno vzporejal dosežke slovenske glasbe z dosežki zahodnoevropske oziroma svetovne glasbe,« ker si »lahko samo na ta način ustvarimo pravilno in pravično sodbo.« Ključno pri tem je, da je treba s specifikom razvoja slovenske glasbe upoštevati njene možnosti, kar pa ne opravičuje uporabe nekakšnih lokalni meril, čeprav so bile »takšne tendence [...] pri nas pogostne in so včasih še zdaj zaželeni.« To bi bilo vrednostno škodljivo,

ker bi uresničene lahko spremenile pravo podobo pretekle slovenske glasbe in bi utegnile zmanjšati težnjo današnjega slovenskega skladatelja za vedno višjimi umetniškimi kvalitetai.⁴⁰

Za dopolnilo neslovenskemu bralcu oziroma da bi »strnjeno seznanil tudi mednarodni prostor«, je Cvetko pripravil *Histoire de la musique Slovène*, ki je leta 1967 izšla pri mariborski založbi Obzorja. Nastanek le nekoliko manj obsežnega zgodovinskega dela od *Stoletij slovenske glasbe* (sicer na 337 straneh, vendar nekoliko manjšega formata) je neposredno spodbudil 10. kongres Mednarodnega muzikološkega društva (International Musicological Society, IMS) leta 1967 v Ljubljani v organizaciji Dragotina Cvetka. Sam pojasnjuje, da je publikacija nastala

neodvisno od navedene Zgodovine [v treh knjigah] in Stoletij, [...] ki je bila glede na raven obravnave primerna tudi zahtevnemu, muzikološko verziranemu bralcu.⁴¹

Za vmesno obdobje do zadnje zgodovine slovenske glasbe je treba opozoriti, da se je zgodovinski interes Cvetka iz slovenskega razširil še na južnoslovansko področje in na mesto slovenske glasbe znotraj njega. Presenetljivo in ne dovolj znano je, da je razmišljal o celotnem slovanskem svetu, se pravi o skupni glasbeni zgodovini vseh slovanskih narodov. Ti so bili tudi po Cvetkovem mnenju v orisih evropske glasbe in v svetovni leksiki »zelo pomanjkljivo omenjani«, medtem ko so bili »južni Slovani le v izjemnih primerih.«⁴² Po sprva skromnih raziskavah za celotno področje se je začelo načrtno iskanje in preučevanje virov »šele po drugi svetovni vojni«, ko so dosežki, ki so bili predstavljeni na muzikoloških simpozijih in kolokvijih, omogočali boljše poznavanje glasbe v vzhodni in južni Evropi. Odtod Cvetkova misel in prvotna pobuda: »Sam sem jih želel skupaj z lastnimi spoznanji prikazati v temeljnem orisu slovanske glasbe kot celote in nakazati njeno mesto v evropskem okviru.« Da bi sprejel takšno, morebiti prezahtevno obvezo, pa se ni odločil, »raje sem se posvetil razvoju glasbe južnih Slovanov,« ki ga je zanimala že vse od konca 30-ih let.

³⁹ Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe*, 6.

⁴⁰ Zadnje navedbe iz nav. dela, 6–7.

⁴¹ Obe navedbi v tem odstavku sta iz Cvetkovih spominov *V prostoru in času*, 319.

⁴² Ta in naslednje navedbe v tem odstavku so iz nav. dela, 320.

Problem te tematike je bil predvsem nezadostna raziskavnost glasbe narodov južno od Hrvaške oziroma izvzemši še posebno Dalmacijo, in dejstvo, da so bili ti »Južni Slovani« zaradi domala petstoletne turške okupacije brez evropske kulture in tudi umetne glasbe. Danes, ko sta umetna versajska in umetna komunistična tvorba Jugoslavija razpadli, se še bolj vidi nezdružljivost njenih narodov zaradi nasilnega združevanja treh civilizacij v njej, zahodne krščanske, pravoslavne in islamske. Že zaradi tako velikih civilizacijskih razlik, nekompatibilnosti med Balkanom in Srednjo Evropo, še posebej teorij o preseljevanju narodov ali slovenske avtohtonosti, se kaže teorija o Južnih Slovanih kot umetna ideološko-politična tvorba, kot konstrukt za dnevne potrebe.⁴³ Cvetkov zgodovinski oris *Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe* (Maribor 1981) je danes dobrodošlo pričevanje o nezdružljivosti združevanja narodov z velikimi kulturnimi razlikami med njimi tudi na glasbenem področju, ki po svoje osvetljuje jugoslovansko avanturo po propadu habsburške države. Predstavljena zgodovina je pravzaprav prevod nemškega izvirnika *Musikgeschichte der Südslawen*, mednarodne izdaje iz leta 1975⁴⁴ in temeljne informacije o glasbi v svetu dotlej domala nepoznanega področja, ki je pozneje izšla še v srbskem prevodu.⁴⁵

V treh desetletjih po obsežni *Zgodovini* in dveh krajših samostojnih zgodovinah ter po južnoslovanskem ekskurzu sta se vednost in gradivo o slovenski glasbi širila, prav tako z njima krog sodelavcev, nekdanjih Cvetkovih študentov, katerim se je z novimi prispevki pridružil seveda tudi Cvetko. Odtod njegovo spoznanje:

Ob študiju za slovensko glasbo važnih zapisov, najsi v obliki razprav ali knjižnih izdaj, sem sodil, da je treba prvi oris dopolniti in deloma revidirati, precizirati in ponekod tudi spremeniti nekatere moje prejšnje zasnove, za katere sem menil, da so potrebne korekcije.⁴⁶

Posledica novih raziskav in premislekov, še predvsem na podlagi novo nastale znanstvene literature njegovih kolegov, ki jim je bil povečini mentor, je bila zgodovinska monografija *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, izšla je leta 1991 pri Slovenski matici v Ljubljani na dobrih petsto straneh. Kot pri *Stoletjih slovenske glasbe* je Cvetko tudi tu opustil opombe in vsem poglavjem razen zadnjega dodal sezname literature ter na koncu obsežen angleški povzetek. Poudarek v novem delu je bolj na interpretaciji, viri, dotlej znani, so podrobno navedeni v prvi *Zgodovini*. Tako je nastalo novo in prečiščeno delo o zgodovini glasbe na Slovenskem, o njeni razvojni kontinuiteti, ki že v naslovu poudarja mesto slovenske

⁴³ Prim. Ivan Klemenčič, "Slovenska glasba kot del srednjeevropske", v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru. Izbrani spisi* (Ljubljana: Celjska Mohorjeva družba, 2008), 437–438 (nemški izvirnik: "Slowenische Musik als Teil der mitteleuropäischen", *Musikalische Identität Mitteleuropas / Glasbena identiteta Srednje Evrope, Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana*, zvezek ur. Ivan Klemenčič, *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 219–220.

⁴⁴ Založnikov iz mest Kassel, Basel, Tours, London, Maribor. Prim. še Sivec, "Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem", 152.

⁴⁵ Dragotin Cvetko, *Južni Slaveni u istoriji evropske muzike* (Beograd: Nolit, 1984).

⁴⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 319.

glasbe znotraj evropske, zahodnoevropske in s tem kot rdečo nit metodološko poudarja primerjavo in primerljivost slovenske glasbe s to evropsko.

V svojem muzikološkem opusu je tako Dragotin Cvetko večkratno, znanstveno in še poljudneje strokovno, pa v širšem okviru prečiščeno ter dopolnjeno utemeljil zgodovinski pogled na slovensko glasbo oziroma po smislu glasbo na slovenskih tleh. Vendar samokritično tudi tega svojega zadnjega »orisa«, kakor prejšnje, ni jemal kot nekaj dokončnega. Ne gre le za upoštevanje novega, »avtor nove obravnave naše glasbene preteklosti [bo] morda interpretiral drugače, s svojega zornega kota,« ker se spreminjajo vrednote in metode dela, tembolj ob dejstvu, da takšna zgodovinska obravnava »ni monopol enega edinega raziskovalca.«⁴⁷ To je tedaj kontekst, v katerem se že začenjajo priprave na novo zgodovino slovenske glasbe, ki bo skupinsko delo več mlajših avtorjev, kar tudi s tega vidika kaže na izjemnost Cvetkovega prispevka na glasbenozgodovinskem področju. Sicer njegov ponavljajoči se zagovor avtonomnosti presojevalcev ali disciplin, bodisi kompozicijskih ali znanstvenih, napeljuje na sklepanje o Cvetkovi postmodernistični relativizaciji resnice v več resnic. Kakor je kritičnost naravna lastnost duha in tudi znanosti, ostaja Cvetkova zgodovinska obravnava slovenske glasbe temeljno znanstveno in siceršnje delo slovenske muzikologije.

Preostane vsaj še primerjalni vidik med Cvetkovimi zgodovinskimi deli o slovenski glasbi v obdobju tridesetih let, predvsem vprašanje evolucije pri razvrščanju snovi v treh temeljnih zgodovinskih delih in s tem pojmovanje slogovne periodizacije. Izkaže se, da je Cvetko začel že pri označevanju posameznih poglavij v *Stoletjih slovenske glasbe* deloma opuščati slogovne označbe in jih nadomeščati z opisnimi, še bolj pa v *Slovenski glasbi v evropskem prostoru* le s kratkimi opisnimi ponazoritvami. Neposreden razlog je nemara že želja po variranju v prizadevanju, da se ne bi ponavljal, in še predvsem, ker je želel nekoliko opuščati slogovno razvrščanje in poimenovanje, čeprav ga je v besedilu za posamezne zgodovinske pojave in skladatelje obdržal. Tako sta v *Zgodovini* poglavji začetkov in zgodnjega srednjega veka (Temelji) ter visokega in poznega srednjega veka (Obdobje romanike in gotike) samostojni, medtem ko sta razumljivo v krajših *Stoletjih* združeni (Oblike glasbenega dela do vstopa v 16. stoletje), podobno tudi v *Slovenski glasbi* (razširjeno poglavje Glasbena situacija v srednjem veku). Več stičnih točk pri razporeditvi snovi oziroma periodizaciji je tako med zadnjima zgodovinskima deloma, a tudi razlik zaradi upoštevanja novega gradiva in še posebno novo nastale literature o posameznih obdobjih in skladateljih. Naslednje poglavje je v vseh treh delih namenjeno 16. stoletju z reformacijo in podrobno predstavitevijo Jacobusa Gallusa (Obdobje prehoda od gotike k renesansi; Glasbena situacija med gotiko in renesanso; Glasbeno vzdušje v 16. stoletju, v angleškem povzetku: Prizadevanja na začetku 16. stoletja in po reformaciji, izv. *Endeavours at the start of the 16th century and after the reformation*). Zaradi slovenske specifičnosti sledi šele temu poglavju poglavje o renesansi (zato je poznorenesančni Gallus kot v tujini delujoč skladatelj ustrezno razvrščen v predhodno poglavje s 16. stoletjem in že vključujočo renesanso), ki jo spodbuja val protireformacije s škofom Tomažem Hrenom in drugimi in jo še z zgodnjebaročnimi deli izkazuje *Inventarium librorum* iz 1620 (Obdobje renesanse; Poreformacijska glasbena prizadevanja; Stilne spremembe). V *Zgodovini* resda tu še tudi

⁴⁷ Cvetko, V prostoru in času, 319–320.

z obravnavo srednjebaročnega Dolarja, pa tudi še z Lagkhnerjem in Poschem, medtem ko je v *Stoletjih* že ustrezno uvrščen dve poglavji naprej v podpoglavje Skladatelji visoke in pozne baročne orientacije (po spoznanju, da ne sodi v podpoglavje Glasbeniki pozne renesanse in zgodnje baročne orientacije) ter sta preostala mojstra uvrščena v naslednje poglavje s podpoglavjem Glasbeniki pozne renesančne in zgodnje baročne orientacije); v *Slovenski glasbi* so vsi trije uvrščeni v navedeno poglavje Stilne spremembe in podpoglavje Glasbeniki zgodnje in visoke baročne faze. Naslednje poglavje, ki v *Zgodovini* zajema čas po 1650 in seže do nekako 1790 ali ne dosti čez, je namenjeno poznobaročni Akademii Philharmonicorum Labacensium, cerkveni glasbi in skladateljskim dosežkom visokega in poznega baroka, v prvih dveh zgodovinskih delih – kot že vemo – z upoštevanjem Jakoba Zupana (Obdobje baroka; Širjenje in vzpon glasbenega dela v obdobju razvidnejše baročne orientacije; Vzpon baroka). Sledi prehodno obdobje do klasicizma s pomikom obravnave nekoliko nazaj v sredino in drugo polovico 18. stoletja z gostovanji nemških in še naprej italijanskih opernih družb, v *Slovenski glasbi* z obravnavo Zupana (v drugi knjigi *Zgodovine*: Prehod od baroka h klasiki; Spreminjanje glasbenih razmer v drugi polovici 18. stoletja; Razvojne dileme). Temu poglavju sledi obravnava klasicizma, v *Zgodovini* nekako v času od 1790 do 1820 (deloma še do 1845) z J. K. Novakom in Filharmonično družbo, v *Slovenski glasbi* s podpoglavji o novih razvojnih vidikih in ustvarjalnih dosežkih ter o glasbeni reprodukciji v obdobju klasicizma, kot je tu na novo poimenovan (Obdobje klasike; Razmah in uspehi glasbene klasike; Stilni prelom). Prelomno obdobje do romantike od nekako 1822 seže v predmarčni čas in v poustvarjanju nakazuje prihod romantike, predvsem zgodnje (Prehod od klasike k romantiki; Stilna trenja in pripravljanje specifične glasbene situacije; Novi razvojni vidiki). Posebno poglavje je namenjeno razvojni specifikii slovenske glasbe z marčno revolucijo in nacionalnim prebujanjem s programom Zedinjene Slovenije, ko se je nekako v letih 1845 do 1861 glasba podrejala besedi (v tretji knjigi *Zgodovine*: Predromantična faza slovenske glasbe; Začetki zavestne nacionalne orientacije; Razvojna prenova). Po tem govorimo o tridesetletnem obdobju romantike med 1861 do 1891, ki pa je segla še daleč v 20. stoletje in s tem o razvojni zamudi v posebnih razmerah. Temeljno obdobje vključuje predvsem začetno institucionalizirano delo v čitalnicah, Dramatičnem društvu, Glasbeni matici ter predstavitev Ceciljanske reforme in ustvarjanja (Obdobje romantike; Rast in vzpon romantike; Razvidni romantizem). Sklepno poglavje *Zgodovine* obsega čas od odpiranja novega opernega gledališča v Ljubljani leta 1892, *Novih akordov* in prve Slovenske filharmonije do – kot že vemo – začetka prve svetovne vojne, ustvarjalno tudi z evropskimi primerjavami in nakazovanjem postromantičnih smeri ter v prvih dveh zgodovinah z muzikološkimi začetki (Med romantiko in moderno; Vrnitev v evropski okvir; Stilni premik). *Stoletja* vključujejo dodatno sumarično v enem poglavju čas od prve vojne, obdobje med vojnama in povojni čas do sodobnosti (Nastop in razvoj modernih stilnih smeri). Razširjena snov v *Slovenski glasbi* je porazdeljena na štiri poglavja. Med njimi prvo obsega glasbeno poustvarjanje in ustvarjanje, vključujoč muzikološka prizadevanja na Slovenskem (Med tradicijo in novo orientacijo). Naslednje zajema isti čas z *Novo muziko* in novimi hotenji, s Kogojem in Ostercem ter njunimi privrženci (Vstop v moderno), zadnje analitično (Povojne generacije) daje vpogled v glasbeno poustvarjanje ter širši in podroben prikaz skladateljskih generacij ter njihovega dela nekako do leta 1990, medtem

ko je sklepno (Razvojna razmerja) sintetično, strnjen povzetek celotnega zgodovinskega razvoja slovenske glasbe z vrednotenjem.

Kot že vemo, je Cvetko v *Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem* kritično opozarjal na dejstvo, da ni imel na voljo monografskih publikacij, se pravi pripravljalnih študij za veliko zgodovinsko delo, mislil je najbrž tako na tiste o posameznih obdobjih kot o posameznih glasbenih ustanovah in skladateljskih osebnostih:

Zgodovina posameznih področij kulturne dejavnosti je rezultat obsežnih in številnih monografij, ki od vseh strani osvetlijo značilnosti in dosežke posameznih razvojnih obdobj. Tako se nabrano gradivo lahko pretehta in pregleda njegova kontinuiteta skozi stoletja.⁴⁸

Vendar tega splošnega načela v njegovi zgodovini »ni bilo mogoče v celoti upoštevati,« ker je, kot sam pravi, »monografskih obdelav [...] še malo.« Na voljo je imel bolj »drobne prispevke«, bolj ali manj kritične, večinoma nedokumentirane, čakalo ga je tako veliko dvojnega dela, dela na novo, se pravi »iskati vire in izvirno gradivo ter ga že obenem vrednotiti in sestavljati celotno stavbo glasbene dejavnosti pri nas.« Kot je bilo že omenjeno, je te monografije in tudi razprave pred *Zgodovino* in po njej najprej prispeval predvsem sam, potem so mu bile v oporo monografske publikacije in razprave njegovih nekdanjih študentov.⁴⁹ Med svojimi 28 knjižnimi publikacijami je imel na voljo sprva le monografije o Ristu Savinu (1949, srbska izdaja 1958) in Davorinu Jenku (srbska izdaja 1952, slovenska 1955) ter *Odmeve glasbene klasike na Slovenskem* (1955). Takoj po *Zgodovini* je nadaljeval z raziskovalnim delom prav v tem smislu, tako so sledile monografske publikacije o Akademii Philharmonicorum Labacensium (1962), o Gallusu prvič (1965, nemška izdaja 1972), o Gojmiru Kreku (1977) in Antonu Lajovcu (1985), poljudna dela o Jenku (1980), Gallusu (1984), Lajovcu (1987) in Kreku v zbirki Znameniti Slovenci, predstavil je korespondenco Slavka Osterca (1988), znova obravnaval Gallusa (1991)⁵⁰ in znova celovito Osterca (1993). Tako je v obratnem vrstnem redu ali post festum še podrobneje in določneje razširil določeno tematiko utemeljitev v svojih zgodovinskih delih o slovenski glasbeni preteklosti. K njim je treba dodati še razprave, eseje in članke z obdelavo posameznih zgodovinskih obdobj, osebnosti ali posebne problematike za celotno obdobje slovenske glasbe, ki obsega več kot dvesto enot, objavljenih doma in v tujini ali posebej pripravljenih za znanstvena srečanja doma in po svetu. Zaradi celovitosti Cvetkovega prispevka slovenski in s tem svetovni muzikologiji ne gre prezreti njegovega uredniškega dela, zlasti še znanstvenokritičnih izdaj spomenikov slovenske glasbe *Monumenta artis musicae Sloveniae*, ki obsega več kot štirideset enot. Domala nepregledna je vrsta leksikalnih

⁴⁸ Prim. uvodne misli v Predgovoru k prvi knjigi na str. 5, navedene so do naslednje opombe.

⁴⁹ Prim. literaturo, ki jo Cvetko navaja ob koncu posameznih poglavij v *Slovenski glasbi v evropskem prostoru*.

⁵⁰ Avtor sam opisuje ta dela nekoliko podrobneje v svojih že navedenih spominih na straneh 311–316. Za bibliografske podatke za te in naslednje navedbe prim. Jože Sivec, "Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka", *Muzikološki zbornik* 27 (1991): 5–34.

člankov za vodilne domače in tuje leksikone ter enciklopedije (teh zadnjih je enajst),⁵¹ predvsem iz predvojnega in zgodnjega povojnega obdobja izhaja korpus koncertnih in opernih kritik, ki presega tristo enot. Že iz tega dela, opravljenega v več kot šestdesetih letih, ne upošteva Cvetkovih institucionalnih zamisli, pobud in uresničenj, ni dvoma, da je bil Dragotin Cvetko izjemno delaven človek, povsem predan svojemu delu, za katerega je živel, ne pomišljamo reči »garač«, ki je disciplinirano opravil delo v dobro slovenske muzikologije, ki bi ga bolj normalno opravilo več ljudi skupaj, seveda če bi bili približno na isti duhovni ravni in z istimi najvišjimi ambicijami.

Doslej obravnavanemu prvemu in poglavitnemu vidiku utemeljitve slovenske muzikologije s Cvetkovim znanstvenim delom pri pripravi zgodovinskih del o slovenski glasbeni preteklosti, se pridružuje drugi, za muzikologijo nič manj pomemben institucionalni, ki se s prvim povezuje v celoto. Kot na znanstvenem je Dragotin Cvetko tudi na institucionalnem področju oral ledino v prizadevanju, da vzpostavi stanje, primerljivo z zahodnoevropsko muzikologijo, širše zahodno še z Združenimi državami Amerike. Obeh ni poznal le kot bralec muzikološke literature, marveč neposredno kot mednarodno aktiven muzikolog v stiku z najvidnejšimi in najvplivnejšimi kolegi. Posebej s srednjeevropsko muzikologijo se je seznanil še zlasti kot praški študent in aspirant za zgodovino slovanske glasbe.

Ni naključje, da je po drugi vojni aktivno sodeloval pri vseh poskusih ureditve visokošolskega študija glasbe kot znanstvene discipline oziroma sprva zgodovinske stroke na Slovenskem. Vemo že, da Mantuani leta 1919 ni uspel z vlogo za muzikološko katedro na slovenski univerzi, prav tako ne Vurnik sedem let pozneje. Glasbena znanost se ni mogla osamosvojiti in glasbena zgodovina je bila še tudi pozneje le stranski predmet. Tako na konservatoriju, ki ga je l. 1919 ustanovila Glasbena matica s srednjo in višjo stopnjo, ki se je 1926 preimenoval v Državni konservatorij. Odtod je 1939 prerasel v Glasbeno akademijo s srednjo in visoko stopnjo, nadaljeval delo takoj po končani vojni ter se 1946 preosnoval v Akademijo za glasbo. Še iz časov Znanstvenega inštituta pri predsedstvu Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta (SNOS) v letih 1944 in 1945 Cvetko navaja, da se je »povezal [...] z vprašanjem reforme glasbene akademije.«⁵² Ta tematika ga je pritegnila ne le, ker je v zadnjih dveh vojnih letih opuščal skladanje in se je vedno bolj posvečal problematiki znanosti v glasbi. Ne tudi le zato, ker za to področje skoraj ni bilo interesa, marveč še predvsem, ker se mu »je zdelo, da bi vanje utegnil uspešno poseči« in kar bi omogočilo, da bi se tudi tu približali prizadevanjem zahodno od naših meja.⁵³ Sredi 60-ih let je za nazaj pojasnil postopno rešitev izobraževanja muzikološkega naraščaja v nekaj razvojnih fazah, pri katerem je sodeloval.⁵⁴ Prva je bila leta 1945 ustanovitev znanstvenega oddelka tudi za samostojen študij glasbene zgodovine na ljubljanski Akademiji za glasbo, ki je leta 1946 vključeval študijske smeri zgodovina glasbe, folkloristika in teorija glasbene

⁵¹ Sivec, "Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka", zgoščeno so navedeni na str. 19–24.

⁵² Cvetko, *V prostoru in času*, 150. Prim. tudi Cvetko Budkovič in Jože Sivec, "Glasbeno šolstvo", *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989) 3: 229; Sivec in Cevc, "Mantuani, Josip", 393; Sivec, "Muzikologija", 257, in isti, "Akademija za glasbo", *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987) 1: 31–32.

⁵³ Cvetko, *V prostoru in času*, 150.

⁵⁴ Cvetko, "Uvodna beseda", 5.

vzgoje. Leta 1948 se je preoblikoval v zgodovinsko-folklornega.⁵⁵ Predstojnika ene in druge smeri sta bila Dragotin Cvetko in France Marolt, program je bil teoretično-praktičen s predmeti zgodovina, estetika in psihologija glasbe, glasbena vzgoja, akustika glasbe, glasbene oblike, instrumentacija, igranje partitur in klavir. Z Maroltovo smrtjo 1951 je ostala do začetka 60-ih let le prva smer. Cvetko je k predavanjem pritegnil Vilka Ukmarja,

ki so ga ob koncu vojne odstavili kot direktorja ljubljanske Opere in ga imenovali za pomočnika bibliotekarja neznatne biblioteke akademije za glasbo.⁵⁶

Kljub temu, da je bil Cvetko še nedavno kot partizan član Znanstvenega inštituta v Rogu, je bil pri uveljavljanju svojih načrtov pogosto bolj ali manj v opoziciji oblasti in njenim pričakovanjem. Ko so Ukmarja »nekateri kolegi in oblastniki hoteli diskreditirati,« pravi, da jih je »utišal, čeprav sam ideološko nisem bil kdo ve kaj zaželen, in poskrbel, da je postal docent.« Očitno je krivice nove oblasti še zlasti drugim težko prenašal, čeprav je bilo odzivanje tvegano, najprej zato, ker ni bil član partije. Ko je bil dekan Filozofske fakultete v Ljubljani v času študentskih protirežimskih demonstracij, je to vprašanje pojasnil v intervjuju novinarju časopisa *Newsweek*, ki ga je zanimala tudi utemeljitev, zakaj ni v partiji:

Moj odgovor se je glasil, da zato ne, ker imam svoje možgane zato, da z njimi mislim, in mi ni potrebno, da bi namesto mene mislil zame kdo drug.⁵⁷

Kot pravi, je to novinarju zadoščalo.

Tako so se v novi študijski smeri postopno oblikovali predvsem diplomanti za pedagoški poklic, »a tudi taki sposobni za znanstveno delo«, seveda če bi imeli zanj ustrezne možnosti.⁵⁸ Pri tem se je izkazalo, da Akademija za glasbo kot prvenstveno umetniška ustanova ni najbolj primerna za znanstveno delo.⁵⁹ Za to dejstvo je D. Cvetko kot najbolj osveščen predvideval rešitev. Spominja se, da se mu je v obravnavanem razdobju 1945 do nekako 1960 uresničil njegov »življenjski načrt«. ⁶⁰ Bil je

v nameri, da institucijo v formi zgodovine razširim v strukturo z nazivom muzikologija, s čimer bi se ta disciplina vzporedila z zahodno prakso.⁶¹

O tem se je večkrat pogovarjal z glasbeniškiimi in drugimi strokovnimi osebnostmi z namenom, da jih podrobneje seznani s to, v slovenski znanosti še neobstoječo, znanstveno vejo, ki bi tudi sodila v slovenski duhovni krog, kot pravi. To je bila – po oblikovanju

⁵⁵ Prim. še Sivec, "Muzikologija", 258.

⁵⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 150, prav tako naslednje navedbe.

⁵⁷ Cvetko, *V prostoru in času*, 218.

⁵⁸ Cvetko, "Uvodna beseda", 5–6.

⁵⁹ Prim. tudi Sivec, "Muzikologija", 258.

⁶⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 158. Prim. tudi Matjaž Barbo, "Moj življenjski načrt: Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem", *Muzikološki zbornik* 46, št. 2 (2010): 5–18, in tam navedene vire in literaturo.

⁶¹ Cvetko, *V prostoru in času*, 158, odtod tudi povzetek misli v naslednjem stavku.

znanstvenega oziroma zgodovinskega oddelka na ljubljanski Akademiji za glasbo – druga faza, namreč leta 1961 ustanovljeni **Oddelek za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani**, s katedra za zgodovino starejše svetovne glasbe in za zgodovino slovenske in novejšje svetovne glasbe, ki je začel z delom naslednje leto. Tako je bil utemeljen samostojen študij muzikologije z možnostjo samostojnega znanstvenega dela, ki je bilo pretežno posvečeno raziskavam slovenske glasbe, in prvič v nekdanji Jugoslaviji možnost študija in pridobitve magistrskega in doktorskega naziva. Vsaj dotedanja tretja faza po Cvetku je bila leta 1965 prvič utemeljitev ustreznega glasila za znanstveno objavljjanje na Slovenskem, tj. letne publikacije *Muzikološki zbornik*.⁶² Njegov utemeljitelj je takrat na oddelku prevzel mesto predstojnika in rednega profesorja, v pragmatičnem nadaljevanju je organiziral njegovo delovanje z ustreznimi prostori, profesorskim kadrom, biblioteko in diskoteko oziroma fonoteko. Študijski program iz Akademije za glasbo je širil in poglobljal. Temeljni predmetnik je bil v skladu z obema katedra namenjen glasbeni zgodovini, seveda še posebej slovenski, ki ji velja tudi raziskovalna prednost. Študij se do danes dopolnjuje z glasbenoteoretičnimi disciplinami, kot so analitična harmonija, analiza glasbenih oblik, osnove instrumentacije in igranje partitur. Pomembni so nadalje glasbena paleografija, za študij baročne glasbe generalni bas, študijski proces dopolnjujejo sociologija in estetika glasbe, etnomuzikologija ter poznavanje glasbene akustike, za pedagoške poklice metodika glasbene vzgoje in k temu še nekateri izbirni predmeti.⁶³

Prenovi študija na novih temeljih in v novih okvirih, se pravi študija muzikologije in s tem povezanega znanstvenega dela znotraj Filozofske fakultete, je po Cvetkovem že poznejšem gledanju sledila tretja faza razvoja slovenske muzikologije, ko je bil ustanovljen **Muzikološki inštitut pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti v Ljubljani**. Politični kontekst, kot se spominja D. Cvetko, zanj takrat ni bil posebno ugoden. Leta 1972 je odklonil pobude kolegov, da bi še za en mandat prevzel dekansko funkcijo na Filozofski fakulteti. Ne le subjektivno, marveč tudi zato, ker

je bilo jasno, da mi partijski vrh znotraj in zunaj ni kdo ve kako naklonjen, kajti v času iztekajočega se mandata z njim nisem sodeloval, kot bi si le-ta želel; uvedel sem novosti in uporabljal ukrepe, za katere sem domneval, da so za fakulteto in univerzo koristni. Celica [tj. partijska na fakulteti] in njej nadrejeni forumi so ob spet nastopajočem, čeprav še rahlem političnem pritisku menili drugače. Kolikor sem slišal, jim nadaljevanje moje funkcije ne bi bilo všečno.⁶⁴

Ko je odložil dekansko funkcijo na Filozofski fakulteti, se je

približevala [...] tretja razvojna faza slovenske muzikologije, ki mi je bila v misli

⁶² Cvetko, "Uvodna beseda", 6.

⁶³ Prim. "Muzikologija, nova znanstvena panoga na naši univerzi", *Ljubljanski dnevnik* 14, št. 2 (1964): 7.; "Naša muzikologija in njene naloge. Razgovor s profesorjem Dragotinom Cvetkom", *Delo* 6, št. 183 (1964): 5; "Dve nalogi slovenske muzikologije. Pogovor s profesorjem dr. Dragotinom Cvetkom", *Delo* 8, št. 162 (1966): 6. – Leta 2006 je bila znova utemeljena katedra za etnomuzikologijo. Prim. spletno stran Oddelka za muzikologijo: www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/zgodovina (12. maj 2011).

⁶⁴ Cvetko, *V prostoru in času*, 219.

že od trenutka, ko sem se začel posvečati tej disciplini, se pravi od 1938. dalje, da bi se morebiti konkretizirala.⁶⁵

Spominja se, da se je prvič »jasno izrazila« sredi 50-ih let, naslednjič okrog leta 1960, ko je predsedniku Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU) Josipu Vidmarju izrazil potrebo po ustanovitvi muzikološkega inštituta. Vidmar se je takrat pozitivno odzval, da tak inštitut sodi v okvire SAZU. Organizacijsko shemo zanj je Cvetko podal v mnenje akademijskemu članu L. M. Škerjancu, ki s Cvetkom takrat še ni bil v najbolj-ših odnosih in »si je najmanj želel inštitut pod mojim vodstvom.«⁶⁶ Škerjanc je predlog pričakovano zavrnil.

Ko je Cvetko postal član Slovenske akademije znanosti in umetnosti (izredni in redni v letih 1967 in 1970) je bilo njegovo stališče mnogo lažje. Obnovil je svoj predlog iz začetka 60-ih let in SAZU ga je leta 1971 na svoji glavni skupščini potrdila. Po formalni ustanovitvi leta 1972 so sledile prostorske in finančne težave in kljub Cvetkovim intervencijam zavlačevanje »iz leta v leto«. Ko je akademijsko predsedstvo konec 70-ih let brez posveta z razredom za zgodovinske in družbene vede ter brez soglasja skupščine, tedaj nelegalno, osnovalo marksistični inštitut, je Cvetko na letni skupščini »energično protestiral«.⁶⁷ Očitno je šlo za dvojna, ideološka merila, vendar je njegova intervencija odločilno pomagala, da je Muzikološki inštitut po osmih letih le formalnega obstajanja jeseni 1980 lahko začel z delom. Seveda je bilo treba še marsikaj urediti, opustiti sprva dva dislocirana inštitutska prostora, oskrbeti opremo, inštitutsko knjižnico, rešiti kadrovska vprašanja za začetek in nadaljnje sodelavce.

Tako se je lahko začela uresničevati temeljna naloga inštituta, se pravi sistematične raziskave slovenske glasbe od začetkov in postopno, z dviganjem zgornje časovne meje, do sodobnosti, ter objavljane izsledkov na znanstveni ravni ter s strokovno aplikacijo. Po nekdanjem republiškem in poznejšem državnem sistemu je šlo za projektnemu načinu financiranja prilagojen program dela, kar pomeni za institucijo nacionalnega pomena – edino te vrste v Sloveniji – biti nenehno na trgu dela. V skrajni posledici takšne ureditve, če inštitutski projekt na razpisu ne bi uspel, bi moral inštitut prenehati z delom in bi ga lahko ukinili. In to ob dejstvu, da je narava njegovega dela dolgoročna, tako naloge v podporo raziskavam kot sama tematika raziskav, ki se je spreminjala in morala prilagajati razpisnim možnostim.

Po začetni fazi delovanja danes inštitut sodeluje z Répertoire International des Sources Musicales (RISM, s sedežem centralne redakcije v Frankfurtu) pri mednarodnem popisu starih glasbenih virov, bodisi v domovini kot tistih v tujini, ki se nanašajo na slovensko glasbo in se objavljajo na CD-ploščah. Z Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) sodeluje pri popisu tekoče slovenske muzikološke literature, njena bibliografija izhaja v *Abstracts of Music Literature* v New Yorku. Z vodstvom obeh ustanov je bil D. Cvetko v stiku in je sprva organiziral sodelovanje za Slovenijo.⁶⁸ Inštitut na vsaka tri leta

⁶⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 220, in naslednja navedba.

⁶⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 220–221.

⁶⁷ Ta in predhodna navedba v nav. delu, 222.

⁶⁸ Prim. Ivan Klemenčič, "RISM v Sloveniji", v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, 367–378 (*Muzikološki zbornik* 38 (2002):105–112; "RISM in Slovenia",

prireja mednarodne muzikološke simpozije, posvečene temeljnim obdobjem slovenske glasbe znotraj evropske, pomembnim osebnostim in ustanovam, združene s prirejanjem koncertov, razstav. Sodelavci inštituta se udeležujejo simpozijev po svetu, kjer predstavljajo dosežke slovenske glasbe. Med izdaje inštituta sodijo simpozijijski in drugi zborniki ter od leta 2005 mednarodna znanstvena revija *De musica disserenda*. Temeljni inštitutski projekt je pripravljanje in izdajanje spomenikov slovenske glasbe *Monumenta artis musicae Sloveniae*. Tudi v tujini navzoča zbirka predstavlja identitetno podobo slovenskega naroda na področju umetnosti. Dragotin Cvetko si jo je po zahodnoevropskih zgledih zamislil kot znanstvenokritično izdajo z dvojezičnimi uvodi o izbranih skladateljih – bodisi slovenskih ali pri nas delujočih tujih – z revizijskimi poročili, namenjeno študiju in praktičnim izvedbam. Kot je pojasnil v uvodu prvega zvezka iz leta 1983, naj zajame obdobja slovenske glasbe od 16. do začetka 19. stoletja, tj. renesanso, barok in klasicizem. Dослед je izšlo v zbirki več kot 50 zvezkov, v 21 zvezkih tudi celotni opus J. Gallusa.⁶⁹

Muzikološki inštitut, ki od ustanovitve **Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti** 19. novembra 1981 z drugimi inštituti deluje znotraj te ustanove, zaokrožuje institucionalne okvire muzikologije na Slovenskem, skupaj z Oddelkom za muzikologijo na Filozofski fakulteti in od 1948 tudi z **Glasbeno zbirko Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani**, ki je bila dve leti prej utemeljena prav tako na pobudo Dragotina Cvetka za temeljno pomoč muzikološkemu študiju in raziskovalnemu delu, se pravi za strokovno in znanstveno delo.⁷⁰ Pot do teh ciljev, najprej premikanja zavesti odgovornih, ni bila lahka in ni lahka, svoje je dodal še predvsem povojni čas državne represije, vendar je utemeljitelj slovenske muzikologije »navzlic bolj ali manj zlonamernemu oviranju mojega dela«⁷¹ v celoti uspel.

Ob tem ne gre prezreti Cvetkove mednarodne muzikološke dejavnosti, kjer je bil deležen nespornega priznanja, vsekakor brez ideoloških zadržkov, in bil zelo pogosto vabljen na sodelovanje ali neposredno na mednarodne konference; s tem tedaj ne gre prezreti njegove mednarodne razgledanosti, ki je vplivala na njegovo delo doma in na možnost predstavljanja slovenske glasbe v tujini. Ta mednarodni kontekst nedvomno bistveno pripomore k boljšemu razumevanju njegovih prizadevanj doma in tu in tam njegove najvišje ambicioznosti.

Mednarodne sestavine se je utemeljitelj slovenske muzikologije nedvomno zelo dobro zavedal:

v: *Wissenschaftliche und technische Herausforderung der musikhistorischen Quellenforschung im internationalen Rahmen / Academic and Technical Challenges of Musicological Source Research in an International Framework*, ur. Martina Falleta, Renate Hüsken in Klaus Keil, Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 58 (Hildesheim, Zürich, New York: George Olms Verlag, 2010), 101–110.

⁶⁹ Podrobneje o delu Muzikološkega inštituta gl. še Cvetko, *V prostoru in času*, 223–227, in Danilo Pokorn, "Muzikološki inštitut", v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993)7: 258.

⁷⁰ Prim. Katarina Bogunović Hočevar, *Dragotin Cvetko – oče slovenske muzikologije* (Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2011), 20.

⁷¹ Cvetko, *V prostoru in času*, 149.

Samozadostnost, zarzta le v sebe in ločena od sveta zunaj slovenskih meja, bi bila škodljiva, negativna, razvojno celo nevarna, ker bi povzročila stagnacijo stroke in neupoštevanje temeljnih zakonov dialektike.⁷²

Najprej zase se je že zgodaj zavedal, da je treba raziskovalna spoznanja z besedo in pisno dokazovati tudi navzven, »v široke dimenzije prostora«, ki mu je bil sprva še omejen, a se mu je postopno vedno bolj odpiral. Že konec 30-ih let je segel v češki, avstrijski, bolgarski in deloma nemški ustvarjalni krog, še pred drugo vojno je javno ali prek radia predaval v Pragi in Sofiji ter seveda v domovini in publiciral. Njegovo povojno delo je začelo vzbujati pozornost, posebno po nastopu 50-ih let, ko so se množila vsakršna vabila. Bolj kot časovno omejeni referati so ga spodbujala javna predavanja, tako se je odzval na vabilo britanskih univerz v Londonu, Nottinghamu, Glasgowu, Edinburghu. V referatih se je posvečal obravnavi nacionalnega in univerzalnega v glasbi, vlogi ljudske glasbe v sodobni ustvarjalnosti, metodologiji stilističnih analiz, značilnostim raznih slogovnih faz, tudi aplicirano na slovensko glasbo, povezanosti te glasbe z zahodno glasbo, vrednosti tradicionalne glasbe z današnjega vidika, povezavi glasbe z družbo, kar je lahko izzvalo »ostro« diskusijo o vprašanju »vzhodnega socrealizma«, ker da »je povzročil stilno stagnacijo in zavrl napredna gibanja«, nadalje pomembnim starim mojstrom slovenskega porekla (Gallusu, Dolarju, Lagkhnerju, Plavcu, takrat domnevno nacionalnemu Poschu) in marsičemu povezanemu z zgodovino, sociologijo in estetiko glasbe. Stanje glasbe na Slovenskem je nenehno koordiniral z zahodnoevropskim razvojem, s čimer je omogočil »relativno objektivnost« v predstavljanju večidel novih spoznanj neslovenskemu svetu.⁷³

Tako je sodeloval predvsem na muzikoloških srečanjih in tudi v radijskih oddajah v Trstu, Benetkah, Asolu, Bologni, Milanu, Parmi, Veroni, Gradcu, Salzburgu, Pragi, Brnu, Bydgoszczu, Kasslu, Tübingenu, Berlinu, Bruslju, Budimpešti, Leuvenu, nekdanjima vzhodnemu in zahodnemu Berlinu, v Zürichu, Baslu in večkrat v Parizu. V Tokiu je bil z Daniéloujem in Nabokovom pobudnik Mednarodnega inštituta za primerjalno muzikologijo (Internationales Institut für vergleichende Musikstudien), ki so ga še s predstavnikom Fordove fundacije utemeljili leta 1961 za delo v tedanjem zahodnem Berlinu, kamor se je v dvajsetletnem obdobju večkrat vračal tudi kot član njegovega znanstvenega sveta. V tem mestu se je večkrat kot referent udeležil široko zasnovane prireditve Berlinske srečanja (Berliner Begegnungen). V širjenju Cvetkovih razgledov, kot sam pravi, in za primerjalno predstavljanje slovenske glasbe so prispevali tematski simpoziji o Verdiju (Verona, Parma), Mozartu (Salzburg), vzhodnoevropski glasbi (Bydgoszcz, Brno) ter o problematiki soočanja Vzhod : Zahod ter razmerju univerzalizem : nacionalizem (Teheran, Tokio, obakrat 1961, New Delhi 1964). V tej zvezi se Cvetko spominja naslednje ali naslednjih dveh generacij predvsem njegovih nekdanjih študentov, ki da so vedno pogostejše nastopali »doma ali na tujem, osebno ali pisno«.⁷⁴ Nadalje se je udeleževal nacionalnih muzikoloških kongresov, tako v Kasslu (1962), na Dunaju (1956, posvečen Mozartu), kjer je predstavil J. K. Novaka in njegovega *Figara*, v Bonnu (1970, posvečen je bil

⁷² Cvetko, *V prostoru in času*, 228, nato še navedbe in nekaj povzetkov s sledečih strani.

⁷³ Cvetko, *V prostoru in času*, 235–236.

⁷⁴ Cvetko, *V prostoru in času*, 241.

Beethovnu ob dvestoletnici rojstva), kjer je govoril o Beethovnovih zvezah z ljubljansko Filharmonično družbo, v domovini po prvem dobro pripravljenega drugega Gallusovega simpozija ob skladateljevi štiristoletnici smrti (1991).⁷⁵ Na simpoziju v Dubrovniku (1960) je na posvetu Zveze skladateljev Jugoslavije referiral o nazorski orientaciji v glasbi v Jugoslaviji. V njem je zavrnil ustvarjanje, ki je bilo slogovno »v skladu z linijo še razvidno represivnega družbenega sistema«. Spominja se, da je skladateljem, »ki so se ji uklonili, [...] očital konservativnost, povzročujočo stagnacijo.« Ta njegova razlaga je pri nekaterih udeležencih sprožila viharo nasprotovanje, ki ga je energično odklonil. Ko je iz publike slišal protest, da jemlje partijski ideologiji pravico »edine pravilnosti«, ga je zavrnil z utemeljitvijo, »da dogme nimajo absolutne veljave.« Čeprav je v nastopu »proti obstoječi, vladajoči ideologiji« ostal osamljen, je »uporno zagovarjal svoje pojmovanje, ne glede na morebitne posledice.«⁷⁶

Še večji pomen je pripisoval kongresom Mednarodnega muzikološkega društva. Na takšnih mednarodnih srečanjih je aktivno sodeloval v Oxfordu (1955), Kölnu (1958), New Yorku (1961), Salzburgu (1964), Københavnu (1972), Berkeleyu (1977), Strasbourgu (1982), Bologni (1987) in nato seveda v objavah v njihovih pokongresnih zbornikih.⁷⁷ Velik pomen je Cvetko pripisoval medsebojnim srečanjem z udeleženci takšnih prireditev, kadar niso bila le bežna. Z nekaterimi je navezal tesnejše stike, ki jih je imel ali jih je vzdrževal (vse do priprave njegovih spominov) in med katerimi so večidel pomembni kolegi z vrha muzikološke znanosti: Kurt von Fischer, Donald J. Grout, Paul Henry Lang, Dragan Plamenac, François Lesure, Pierluigi Petrobelli, Rudolf Flotzinger, Karl Gustav Fellerer, Hans Peter Reinecke, Carl Dalhaus, Hans H. Eggebrecht, Ivano Cavallini, Bojan Bujić, Friedrich Blume in še mnogi drugi.⁷⁸ Tako je bilo mogoče urediti tudi pomembna strokovna vprašanja, denimo z Blumejem, ki je na Cvetkovo pobudo kot glavni urednik sprejel v enciklopedijo *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* glasbeno dediščino posameznih narodov iz takratne Jugoslavije. Bil je to pravi preboj, ker so po tem modelu omenjeno glasbeno dediščino vključile tudi vodilne francoske, italijanske, nemške, angleške in druge enciklopedije ter leksikoni, kar je nedvomno in še posebej služilo afirmaciji slovenske glasbe.⁷⁹ Na sprejemih ob takšnih srečanjih je imel priložnost osebno se seznaniti z nekaterimi pomembnimi glasbeniki, skladatelji, dirigenti, solisti kot so Karajan, Bernstein, Menuhin, Cage, Tippett, Britten.

Na teh srečanjih z dobro sprejeto aktivnostjo D. Cvetka in z dejavnostjo in zaupanjem v Mednarodnem muzikološkem društvu je prišlo v tej ustanovi do pobude, da organizira društveni kongres, ki se je naposled uresničil kot **10. kongres Mednarodnega muzikološkega društva leta 1967 v Ljubljani**. Že na oxfordskem kongresu so ga kolegi nagovarjali, naj za prihodnji kongres predloži Ljubljano. A tega ni sprejel, ker da ni imel pooblastil vladajočih za kulturo in znanstveno politiko v Jugoslaviji, pa tudi »zavoljo represije«, ki je dušila vsakršno svobodno dejavnost. Vendar z mislijo na to možnost ni odnehal, počasi

⁷⁵ O tematiziranju nacionalnih kongresov gl. nav. delo, 241–244.

⁷⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 243–244.

⁷⁷ Cvetko, *V prostoru in času*, 244.

⁷⁸ Cvetko, *V prostoru in času*, 247–248.

⁷⁹ Cvetko, *V prostoru in času*, 248–249.

jo je že »vcepljal našim političnim veličinam«⁸⁰ v času popuščanja ideološkega pritiska in si prizadeval dobiti pristanek odločujočih. Ko se je to lahko vendarle zgodilo, je v Salzburgu leta 1964 predložil Ljubljano za organizatorico prihodnjega kongresa. Zaradi nekaterih skeptikov v direktoriju IMS je povabil njene najvišje predstavnike v Ljubljano na ogled primernih kongresnih lokacij in dobil potrditev. Do nepotrebnih težav je prišlo v Beogradu iz tamkajšnjega muzikološkega inštituta, ker da so se imeli za edine pristojne za to prireditve. Vodstvu IMS so sporočili, da se srbski muzikologi ne bodo udeležili kongresa. Cvetka načrtovani bojkot »ni presenetil, saj je imel ozadja, ki se iz Beograda niso prvič manifestirala.« Vendar sta visoka predstavnika društva »beograjsko, iz občutka nadrejenosti porojeno samovšečnost obsodila«; svetovala sta, naj se organizatorji ne ozirajo na intrige iz prestolnice.⁸¹ Cvetkova skrb v nedemokratični državi so bile simptomatično tudi banalne zadeve, ne le zadostna finančna podpora, tako denimo slike državnega poglavarja, ki »so s sten v prostorih, v katerih je [kongres] zasedal, zginile«; neodvisni IMS je bil »tudi kult osebnosti odveč«.⁸² Ljubljanski kongres v organizaciji Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti v Ljubljani je tako lahko uspešno potekal v dneh od 3. do 8. septembra 1967 z blizu šest sto udeleženci iz 32 držav. Cvetko je bil tudi v znak priznanja za odlično organizacijo te mednarodne prireditve zadnji dan izvoljen za podpredsednika direktorija IMS, po besedah predsednika Fëdorova v zahvalni besedi za njegovo »vzorno organizacijo« prireditve.⁸³ Tri leta po njem je izšel kongresni zbornik v obsegu čez 500 strani in z več kot osemdesetimi referati, ki je kot prvi kongres na slovanskih tleh pomenil še posebno promocijo slovanske glasbe. Cvetko se spominja, da so ga še po dveh desetletjih, na kongresu v Bologni (1987), »številni muzikologi ovrednotili kot najboljšega«, kar jih je priredil IMS dotlej, čeravno se mu je zdelo to pretirano.⁸⁴ Nedvomno je omogočil doslej najpomembnejšo uveljavitev slovenske muzikološke in tudi humanistične znanosti v svetu. Z vsem obravnavanim pomeni prav tako pomemben prispevek k utemeljevanju slovenske muzikologije, ki ga ne bi bilo brez znanja, ambicij in ugleda Dragotina Cvetka.

V javnosti znana je profesorjeva slikovito izražena osebna misel njegovega poslanstva, da »ni hotel biti suha veja«. Se pravi, ne samozadosten, morda še vase zagledan znanstvenik brez odgovornosti za širino in nadaljevanje muzikoloških prizadevanj na Slovenskem. Kot smo videli, je svojo misel o »suhi veji« v povojnem času uresničil na najboljši in maksimalno mogoč način kot utemeljitelj slovenske muzikologije na znanstveni in institucionalni ravni. Uresničil jo je skladno s svojimi vzori v Zahodni Evropi in sploh zahodnem svetu, ki danes s prej komaj predstavljivo množico muzikologov, znanstvenikov, profesorjev in študentov ter z njihovim znanstvenim delom živi svoje avtonomno življenje kot del evropske muzikologije.

⁸⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 254, in v nadaljevanju.

⁸¹ Cvetko, *V prostoru in času*, 257.

⁸² Cvetko, *V prostoru in času*, 258.

⁸³ Cvetko, *V prostoru in času*, 260 in 262.

⁸⁴ Cvetko, *V prostoru in času*, 263–264.

DRAGOTIN CVETKO – THE INITIATOR OF SLOVENIAN MUSICOLOGY

Summary

Academician Dr Dragotin Cvetko was the initiator of Slovenian musicology in two respects, scientifically by providing the basic historical works on Slovenian music and institutionally.

After the war Cvetko conceptualised the first scientific history of Slovenian music (*Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* [The History of Music on the Slovenian Territory], 3 vols, Ljubljana 1958–1960, with a longer French Résumé: “Histoire de la musique en Slovénie”). Then followed the abridged version, the French edition, the extended version for the South Slavic territory and the new, consolidated version (*Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991, with a substantial English Summary: “Slovene Music in Its European Setting”), as well as historical monographs and a number of treatises which he presented both at home and abroad. Cvetko based his historical method on the systematics of stylistic periods that were interpretationally close to principles laid down in the *Handbuch der Musikwissenschaft*. From the latter also derived the fixture in Cvetko’s historiography, i.e. the stylistic-developmental and qualitative comparison between Slovenian music and West European music as its broader framework.

The second respect is marked by the Department of Musicology at the Faculty of Arts, Ljubljana, which was established in the early 1960s on Cvetko’s initiative, where he was the first chair and long standing professor, and one decade later by the Institute of Musicology, now a constituent unit of the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, where he served as the first administrator. In the former institution, Cvetko introduced musicology as a new scientific discipline at the Slovenian university. Soon after the establishment of the Department of Musicology, he also promoted the publication of the still current international scientific review, *Muzikološki zbornik/ Musicological Annual*. At the institute he set the basis for systematic research on Slovenian music and set the groundwork for the internationally recognised scientific critical edition of the monuments of Slovenian music, *Monumenta artis musicae Sloveniae*, which almost thirty years later counts approximately sixty volumes. Cvetko’s international contacts with some of the leading musicologists as well as his ambitions enabled the organisation of the 10th Congress of the International Musicological Association in 1967 in Ljubljana.

Thus, as author and organiser, academician Dragotin Cvetko promoted the study and research of music on new foundations in the Slovenian territory. He realised them by drawing on examples from Western Europe and Western world in general. Today Slovenian musicology lives an autonomous life as part of European musicology with what was previously a hardly imaginable crowd of musicologists, scholars, professors and students, and their scholarly work.