

MARIJA BERGAMO

GLAZBA RUBNIH PODRUČJA

— Prilog pitanju samobitnosti tzv. »malih« glazbenih kultura —

Der Beitrag reduziert die mögliche Perspektiven des Problems (diese bewegen sich meistens in dem soziologisch-kommunikativen Feld der Wirkung als national bezeichneten Werken) auf nur eine, die sich aber dem Autor als wesentliche zeigt: die nationalen Merkmale der Musik sucht man in der Natur des Musikalischen selbst. Aus der Sicht der Autonomie des Musikalischen untersucht man das Nationale in der Schicht des musikalischen Materials, des Formungsprozesses und schließlich in der Schicht des bedeutungstragenden musikalischen Sinns.

Die Theorie des musikalisch Nationalen versucht man dann am Beispiel den slowenischen nationalen Musikkultur und ihrer Geschichte zu verifizieren.

Još je Ljubo Karaman tridesetih godina obrazložio potrebu jasnog razlikovanja sadržaja pojma periferija (odnosno rubno područje) od sadržaja pojma provincija; prvi je sagledavao kao pretežno pozitivnu, a drugi kao pretežno negativnu kategoriju.<sup>1</sup> Rubno je područje relativno daleko od velikih centara, bez jačih utjecaja odande, pa stoga ima relativnu nezavisnost, slobodu izbora iz različitih izvora, pa i veću kreativnu slobodu. Ako bismo se danas zapitali da li naša glazba ima takav status, odgovor ne bi mogao biti nedvojen; ni sa stajališta povijesnih činjenica, ni iz teorijskog motrišta. Razlozi su prije svega principijelne naravi. Preduvjet za odgovor bio bi naime teorijski raščišćen odnos univerzalno—regionalno, suvremeno—tradiციjsko (arhetipsko, mitsko), kreativno—receptivno u umjetnosti, posebno u glazbi. Na tom se teorijskom polju radi. Iz cijelog kompleksa pitanja koji obuhvaća ova tema, izdvojimo za ovu priliku samo dio jednog pitanja: naime, pitanje nacionalne biti glazbene umjetnosti. I to u koordinatama koje s jedne strane čini prihvaćanje formulacije Vere Horvat-Pintarić da je »prostor sudbina«,<sup>2</sup> a s druge uvjerenje o tome da je jedno od

<sup>1</sup> Usp. Karaman, Lj., Eseji i članci, Zagreb 1939.

<sup>2</sup> Pintarić-Horvat, Vera, Teritorij je sudbina, Danas, 247, 11. 11. 1986, 32.

temeljnih polazišta za razmatranje ovoga problema princip autonomije umjetničkog djela (naravno uz svijest o tome da je ono žarište sabranih duhovnih i materijalnih odrednica jednog života, da je dakle subjektivno po svom tekstu, a objektivno po svom kontekstu).

Pitanje nije novo. I kod nas se o njemu raspravljalo iz najrazličitijih vidika i s različitih metodoloških ishodišta, nerijetko uvjetovanih dnevnom kulturnom politikom ili ideološkim potrebama. Ipak, postavlja se uvijek iznova, što znači da je u kontekstu relativno mlade nacionalne kulture još uvijek aktualno, odnosno da je osjećanje ukorijenjenosti u vlastiti prostor još uvijek inspirativnije od prostora »bezavičajnosti« (u Heideggerovu smislu pojma *Heimatlosigkeit*) ili samo uključenosti u univerzalni prostor umjetnosti. Pitanje je dakle, uza svu suvremenu težnju ka univerzalizaciji duha, još relevantno.

Mislimo da se to posebno odnosi na aspekt *glazbeno* nacionalnog. Još od sredine 19. stoljeća pa do danas muzikološka se misao, s gotovo periodičnom pravilnošću, zaustavlja na pitanju: da li i kako glazba može izraziti, odražavati, ispovijedati nacionalno osjećanje, pripadnost, samobitnost. Historiografija ga prvi put postavlja još u poznom 18. stoljeću, kada ga povezuje s klasicističkim humanizmom. Ali ako onda još pozne 1877. godine Hermann Mendel pod pojmom »nacionalna glazba« razumije glazbeni folklor, jer se, kako piše, »umjetnička glazba razvija po određenim vječnim zakonima, koji nisu povezani ni s kakvom nacionalnom pripadnošću«<sup>3</sup> — onda je to isto tako daleko od biti problema kao i deset godina kasnije Kretzschmarovo povezivanje nacionalnog s programskim i s potpuno nebitnom dimenzijom koloritnosti,<sup>4</sup> ili stajalište Waltera Niemann (1913) da je nacionalno »centralni motor« za svaku veliku umjetnost.<sup>5</sup> (Možda će kao anegdota zvučati slijedeći istinit podatak: kada je 1904. g. Paul Landormy nastojao odrediti što bi to bilo specifično francusko u francuskoj muzici, zamolio je da mu na to pitanje odgovore vodeći francuski muzičari toga vremena: D'Indy, Duparc, Debussy, Dukas, R. Rolland — odgovori su bili toliko različiti da su jedni Berliozu smatrali »najfrancuskijim« kompozitorom svoje zemlje, a drugi mu odricali svaku povezanost s duhom francuske muzike.)

Kada je negdje poslije 1920. g. u muzičkoj historiografiji inauguriran pojam tzv. »nacionalnih škola«<sup>6</sup> (onih iz 19. st.), problem je, samo jedno-smjerno shvaćen, zapravo potisnut na slijepi kolosijek posebnosti rubnih kultura. Tek se kasnije, naročito u 60-im i 70-im godinama postavljao već na drugačijoj razini razmišljanja, ali su polazišta bila toliko različita da su često nosila i suprotne predznake (Dahlhaus, Eggebrecht, Danuser, Sochor, Holopov, Lissa, Albrecht, Vysloužil, Fukač).

Ako se i pored otvorenosti pitanja da li i kako glazba može ispovijedati nacionalno i biti konstitut nacionalne kulture ipak odlučujemo za pokušaj uspostavljanja nekakve »teorije glazbeno nacionalnog«, razlozi su slijedeći: ovaj problem tzv. »historijske nacije« više ne zanima, one su ga prerasle

<sup>3</sup> Usp. *Musikalische Conversations-Lexikon*, Berlin 1877, VII, 235.

<sup>4</sup> Usp. Kretzschmar, H., *Führer durch den Konzertsaal*, Berlin 1877, 170 ff.

<sup>5</sup> Niemann, Walter, *Die Musik seit R. Wagner*, Berlin 1913, 251 ff.

<sup>6</sup> Nef, W., *Einführung in die Musikgeschichte*, Zürich, 1920, 305 ff.

i vide ga samo kao povijesno relevantnu temu. Jer ih glazba ovoga trenutka zanima jedino kao autonomna pojava unutar sebe same, pa i sebe i svoje narode žele razumjeti samo iz glazbenog djela kao takvog. S druge strane, ovim se pitanjem još uvijek bave muzikologije naročito slavenskih muzičkih kultura, ali su tu polazišta najčešće aprioristička: glazbu treba razumjeti samo kao društveni fenomen, kao izravan odraz društvenog života.

Čini se, međutim, da je takvo traženje glazbene nacionalne biti prije svega u socijalnoj dimenziji ili u povezanosti ma koje vrste umjetničke glazbe s glazbenofolklornim temeljima danas manje zanimljivo od mogućnosti da se o glazbeno nacionalnom raspravlja i izvan dimenzije značenja (ona doduše nije pod upitnikom, ali je samo posljedica, odnosno rezultat sposobnosti glazbe da preuzme određenu funkciju).

Glazbeno nacionalno obično se nastoji definirati kao pojam čije se odrednice kombiniraju iz svaki put drukčije selekcije kriterija. Selekcija iz mreže mogućnosti svaki put u prvi plan postavlja druge kriterije: jednom ideju nacionalnog u političkom ili kulturnom smislu, pa glazbenu funkciju kao primarnu, ili komunikacijsku sposobnost glazbe, pa njenu povezanost s jezikom ili vjerom, s »duhom naroda«, sa sviješću naroda o sebi, sa socijalnom tendencijom, zatim kriterije originalnosti, posebnosti, vrijednosti za određenu sredinu. Povijest govori da su u određenim razdobljima mnogi od spomenutih kriterija imali za pojavu o kojoj je riječ važno, čak presudno značenje, ali ne i bitno. Nema dakle sumnje da se radi o dinamičnoj, promjenljivoj povijesnoj, estetskoj i psihološkoj kategoriji, koja međutim svoju pravu utemeljenost nalazi prije svega u naravi glazbe same: u glazbi kao duhovnom fenomenu s određenom estetskom funkcijom, koja je tek potom i diferencirana povijesna pojava u kojoj su relevantna i motrišta provenijencije, odnosno različitosti u odnosu na druge nacionalne glazbene kulture.

Zbog toga polazišta ovog razmišljanja treba tražiti u prirodi glazbenog, u uvjerenju da se biće glazbe ne poklapa s njezinom socijalnom funkcijom, da je glazba estetski autonomna i najbliža svojoj biti onda kada realizira svoju, čisto glazbenu logiku.

Naravno, otkada postoje i glazba i misao o njoj, pokušavalo se odrediti što je to »čisto glazbeno« Možda je najbliža suštini problema definicija koju je nedavno iznio tandem Carl Dahlhaus i Hans Heinrich Eggebrecht, razmišljajući o glazbi kao o »matematiziranoj emociji«, odnosno »emocionaliziranom mathesisu«<sup>7</sup> i konstituirajući je emocijom, racionalnom organizacijom i dimenzijom vremena. Te se tri odrednice, naime, odnose na čovjeka u samom središtu njegova postojanja: vrijeme je najstvarnije, mjerljivo i za muziku bitno, emocija je dio čovjekove čulne prirode, a mathesis instrument otkrivanja i konstituiranja reda kojem emocija, kao svojoj suprotnosti, teži. Tako konstituirana, glazba je naravno sposobna za povijesnost, ali se, odvojena od pojmovnog svijeta, uz svu svoju veliku moć koju ima nad čovjekom, ne može upotrijebiti, funkcionalizirati ili profesionalizirati za sve ljude.

---

<sup>7</sup> Dahlhaus, C.-Eggebrecht, H.H., Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, 36 ff.

Glazba je, dakle, uvijek identična sa samom sobom i u svojoj jedno-kratnoj pojavnosti rezultat je subjektivne ideje i stvaralačkog napora. Povijesni su, međutim, subjekti u kojima se iskazuje potencijalno bezbrojni, mnogovrsni i raznorodni. Ovako shvaćena autonomnost glazbe ne ograničava dakle ni broj, ni prirodu njezinih mogućih ili stvarnih odrednica. Ipak, sve što postoji oko glazbe (pa i ideja nacionalnog, politički proglaš ili narodna pjesma ako bi trebala biti nosilac izvanglazbene funkcije), dok nije u izravnom ili neizravnom, svjesnom ili nesvjesnom odnosu prema glazbi, zapravo nema s njom ničeg zajedničkog; čak i kada je već usmjereno prema glazbi, kada je dakle u stadiju njezine moguće odrednice, još je uvijek »izvanglazbeno«. Tek kada je okrenuto prema njoj samoj, u njenu pravcu mišljeno, od nje zahvaćeno (a tada se obavezno pokazuje i u njenoj građi i u procesu oblikovanja, odnosno strukturiranja), postaje glazbeno. Postaje zapravo glazba.

Samo u tom smislu i glazba može nešto izražavati (a kao što znamo, izražajni je princip još od kasnog 18. stoljeća pokretač njezine povijesti), može imati i spoznajnu funkciju, koja za nju doduše nije prvotna, ali je temelj njene etičke moći. Ipak, glazba ne izražava nešto na način literarnog ili likovnog umjetničkog djela. Da bi, naime, subjektivni izričaj stvarca (uvijek jedinstven i neponovljiv) mogao biti na razumljiv način prenesen, dakle, posredovan drugom subjektu, potrebna je konvencija u smislu sporazuma i dogovora; potrebno je utvrđivanje subjektivnog izraza u prepoznatljive i semantizirane postupke, sljedove, smisaone cjeline, koje su temelj razumijevanja glazbe, odnosno temelj njene komunikativne sposobnosti. Glazba postoji i razvija se u tom dijalektičkom prostoru neprestanog mijenjanja i osvajanja novog — na što je nagoni njena spoznajna funkcija, a na drugoj strani potvrđivanja formula i konvencionaliziranih struktura kao osnova njene komunikativnosti. Što se više naginje prema tipiziranom, to je prihvatljivija. (Spomenimo već u ovom momentu glazbeni folklor kao primjer najveće tipiziranosti u morfološkom i namjenskom smislu. Folklor je primjer veoma stabilne i komunikativne glazbene građe, od višesmišlena značenja za shvaćanje nacionalnog u glazbi.)

Time dolazimo do prvog sloja autonomnog i umjetnički relevantnog glazbenog djela, do pojma glazbene građe, koji je i sam po sebi višeslojan, a već je moguć nosilac nacionalne glazbene samobitnosti. U polju glazbene građe događa se, naime, pri stvaralačkom procesu prvo »prevođenje« glazbenog iz nejasna stanja duhovne energije, intuicije ili inicijalne ideje u konkretno: u interval, motiv, ritam, registar, boju, ili čak već tematski fragment. Glazbena je građa, dakle, konkretan produkt emocionalno-intelektualne glazbene aktivnosti. Boris Asafjev je još u četrdesetim godinama predložio za njega termin »intonacija« i »intoniranje« kao naziv za neposredan odraz procesualnih tokova u čovjekovoj svijesti, ravnopravan riječi.<sup>8</sup> Smatrao je da — ako je riječ »čvorište smisaonog sadržaja« — intoniranje ima »meličku«<sup>9</sup> narav. I intoniranje je, po njemu, kao i riječ, nosilac smi-

<sup>8</sup> Asafjev, B.V., Die Musikalische Form als Prozeß, Berlin 1976. (1. rusko izdanje Moskva 1930, a drugi dio, Intonacija, Moskva 1947).

<sup>9</sup> Ibid., 206.

sla, samo drukčijeg, nediskurzivnog, glazbenog. Međutim, Asafjev je bio svjestan da se o sadržajnom smislu jedne melodije ili teme može govoriti (ako »intonacija« treba biti jednoznačna) samo onda kada kompozitor u melodici i načinu strukturiranja upotrebljava elemente određenog i opće poznatog sloga ili folklor, kada se dakle služi »nadindividualnim ili opće razumljivim izražajnim formama«.<sup>10</sup> Smatrao je da se takva intonacija može glazbenotehničkom terminologijom definirati jer ona zahvaća konkretnu zvučnu formu i najmanji je glazbeni element koji je već nosilac značenja i izraza. Dinamičan je, razvija se i dobiva svoje opravdanje tek u strukturi cjeline. Takva je intonacija naravno uvjetovana psihološkom strukturom ljudi određenog podneblja.

Ovu misao Asafjeva razvio je dalje Theodor Adorno, oblikujući poznatu tezu o prirodi glazbenog materijala; ovom se pojmu glazbenog materijala vraćao preko trideset godina.<sup>11</sup> Ako, naime, u »intonaciji« (ili šire: muzičkoj građi uopće) leži tendencija koja kompozitora ograničava i vodi pri izboru sredstava i sužava mu teorijski neomeđen krug mogućnosti, onda je materijal (naravno promjenljiv, jer je uključen u povijesne procese koji se u njemu ogledaju i talože zajedno s povijesnim iskustvom) — ogledalo i izraz duha čovjeka određenog podneblja. Zbog toga muzička građa nije samo »sirovina« i temeljni građevinski element, nego je već svjesno predoblikovana građa.

U tom smislu može se govoriti o relevantnosti glazbene građe za eventualnu nacionalnu određenost glazbe. I to na dvije razine. Prvo — u najstarijim glazbenofolklornim slojevima, koji poput osjetljiva seizmografa bilježe fermentiranje i preinake, a za nacionalnu su kulturu od velikog značenja kao svjesni ili intuitivni nosioci prvobitnog psihološko-emocionalnog naboja jednog naroda. I drugo — kao dio stvaralački potentnog sloja svijesti (ili podsvijesti), gdje se uz pomoć pretpripremljenog glazbenog materijala iskazuje nacionalno bez oslanjanja na folklorno, u povijesno-kulturnoj »intussuspciji«<sup>12</sup> (termin je Sourieauov, a Anton Trstenjak ga preuzima i prevodi kao umjetničkoestetsku »probuđenost«, oplođenost i pokrenutost »potentne ćelije, koja sada teži vanjskom izrazu i oblikovanju ideje u lik, dostupan čulima«.<sup>13</sup>) A upravo u tom stanju probuđenosti ona sadrži »kulturni talog naroda«.<sup>14</sup> Uspješna realizacija ovako »pripremljene« i »intenzivirane« građe može potaknuti stvaranje srodnih glazbenih djela, koja stilske kategorizacije vole označavati kao »stil jednog prostora«.<sup>15</sup> Naravno, od brojnih čimbenika faktora zavisi kada će se »samo virtualno i u duši naroda živuće« aktivirati kao »kolektivno sjećanje«,<sup>16</sup> na koje je moguće osloniti se ne samo kao na genetičku nego i na povijesnu datost.

<sup>10</sup> Ibid., 195.

<sup>11</sup> Usp. Adorno, Th. W., Reaktion und Fortschritt, 1930, u: Moment musicaux, Frankfurt 1963; dalje: Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, u: Prokopp, D. (izd.), Kritische Kommunikationsforschung, München 1973; Impromptus, Frankfurt 1968; Einleitung in die Musik-Soziologie, Reinbeck 1968.

<sup>12</sup> Trstenjak, Anton, Psihologija ustvarjalnosti, Ljubljana 1981, 364.

<sup>13</sup> Ibid., 365.

<sup>14</sup> Ibid., 364.

<sup>15</sup> Hauswald, G., Musikalische Stilkunde, Wilhelmshaven 1979, 100.

<sup>16</sup> Trstenjak, A., op. cit., 365.

Prva od spomenute dvije razine bila je veoma istaknuta u razvoju nacionalne karakteristike u glazbi 19. stoljeća. U 20. stoljeću situacija se mijenja. Ako, naime, pratimo liniju koja vodi od nenamjernog, neosviještenog, ali duboko zadirućeg integriranja folklornoglazbenih strukturalnih elemenata u okvir sloga glazbenog klasicizma, preko namjerne uporabe glazbenofolklornih elemenata u politički ili poezijom motiviranoj tematizaciji nacionalnosti, domovine, pejzaža ili egzotike u 19. stoljeću, do današnjeg udaljanja od etničkih, nacionalnih i regionalnih ukorijenjenosti ili posebnosti — vidjet ćemo da ova linija ujedno govori o stadijima shvaćanja i razumijevanja značenja nacionalnog u glazbi, odnosno odražava proces sve većeg subjektiviranja skladateljske ispovijesti.

Druga od spomenute dvije razine relevantna je naravno i danas i manje podliježe povijesnom određenju nego prva.

Drugi sloj u kojem je moguće istraživati glazbeno nacionalno jest formalni sloj. U njemu se iz odabrane građe i na osnovi razrađene koncepcije, sada već više u polju racionalnog nego emocionalnog, glazbeno djelo »komponira«. Taj proces podrazumijeva da se skladateljevo iskustvo, osjetljivost, ukus i tehnika bore sa zahtjevima građe, odnosima, strukturiranjem, s parametrima čisto glazbene logike, sa zanatom. I on je psihološki determiniran, a događa se osim toga uvijek unutar povijesno određenih konvencija sloga, normi vremena i prostora, pod utjecajem kompozicijske škole, radne okoline, konkretnih zadataka, povoda, okolnosti, dakle u određenoj socijalnoj sredini.

U razvijanju prvotne ideje u ovoj etapi muzičkostvaralačkog procesa rađa se zapravo muzički sadržaj. Zato baš u njoj Bela Bartók vidi pravu provjeru talenta i odlučujući momenat za sudbinu djela. Pod glazbenim sadržajem podrazumijevamo one vrijednosti glazbenog djela koje nisu negdje »iza tonova«, u izvanglazbenim činjenicama, nego u glazbenim odnosima samim.<sup>17</sup> Ako naime u strukturi glazbenog djela razlikujemo tri razine: građu, oblikovani sadržaj i duhovnu egzistenciju djela u statusu jednokratnog samostalnog bića, onda se upravo u drugoj razini, u toku oblikovanja djela, samim postupkom oblikovanja ugrađuju duhovne vrijednosti u materijal. Gotovo bi se moglo reći da se metafizičko-duhovna razina prevodi u materijalnu i unosi u nju.

Za pitanja glazbeno nacionalnog važan je konačno i treći sloj, duhovno-značenjski glazbeni sloj. U njemu nastojimo vidjeti odnos između umjetničkog djela i tzv. »objektivne stvarnosti«. Oblikovani zvučni materijal, naime, nije svijet po sebi, nego svijet za nas, pa zbog toga dimenzije vremena i prostora bitno sudjeluju u stvaranju nekakvih modela, pa i glazbenih modela (Z. Lissa bi ih nazvala stereotipnima).<sup>18</sup> Mogli bismo govoriti o

<sup>17</sup> Usp. Szabolcsi, B.: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, Leipzig 1957; članci: Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik, Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit, Volksliedforschung und Nationalismus.

<sup>18</sup> Horvat-Pintarić, V., op. cit., 32.

originalnom sistemu elemenata, koji je povezan s porijeklom i glazbenom tradicijom, a prilagođen je vremenu. Mogli bismo ga nazvati i nekakvim nacionalnim tipom osobnosti, koji odabire elemente iz glazbenog sistema; kombinira ih i mijenja da bi ih podredio obrascu. U tom je smislu »prostor sudbina«. On naime za umjetninu predstavlja ujedno i mogućnost i ograničenje. U velikoj je mjeri predodređuje i uvjetuje njenu sudbinu. Predodređuje je kao artefakt i uvjetuje njenu recepciju. Mada elementi muzičkog jezika nisu po sebi semantički određeni, oni u gotovim kombinacijama koje je praksa razvrstala po osobitostima, dakle tipizirala, djeluje na slušanje, na asocijativne predodžbe i maštu te potiče emocionalne odazive. Njih psihologija naziva »tendencijom«, »instinktom« ili »reakcijom po shemi, po modelu koji, kad je jednom pokrenut, djeluje i želi djelovati automatski«. <sup>19</sup> Takvi se modeli odlikuju razumljivim i poticajnim nabojem i energijom, koji će se u određenim trenucima umjetnosti realizirati i oblikovati u nove, ali razumljive estetske poruke. Etnospecifični modeli su u glazbi bitan preduvjet za demonstriranje prepoznatljivih oblika glazbenog mišljenja i osjećanja unutar određenog socijalnog prostora.

Ako bismo dakle kao kriterij nacionalnog u glazbi samoj, a ne u glazbi s obzirom na funkciju u socijalnom prostoru, postavili realizaciju sva tri spomenuta sloja autonomne glazbene umjetnine unutar etnopsihološke biti određenog naroda, a sve manifestacije glazbenog izvan ove autonomije sagledavali kao značajne, ali za bit problema manje važne, pa bismo zatim ovaj model pokušali prenijeti npr. na slovensku glazbu — ne bi bilo teško odgovoriti da li je, kada i kako glazba sudjelovala u potvrđivanju nacionalne samobitnosti. Ona je ovim kriterijima odgovorila tada kada je bila prije svega glazba, dakle umjetnički relevantan stvaralački akt i dostignuće slovenskog kompozitora; u različitim socijalno-povijesnim kontekstima, programima, funkcijama. Primjere za takvu realizaciju nacionalnog nalazili bismo u pojedinim skladbama Gregora Rihara, pa uzmimo Benjamina Ipavca, ili, posebice, Marija Kogoja, Slavka Osterca, odnosno u nekim opusima skladatelja skupine Pro musica viva.

Pitanje je, međutim, da li je dostignutost glazbenonacionalnog bila kao takva spoznata i opažena bilo u njihovo vrijeme ili a posteriori, pitanje je da li su takvi glazbeni dosezi uz mogli u nekakvom povijesnom lancu potvrditi slovenskost slovenske glazbe, da li su mogli potaknuti u svijesti primalaca misao o muzici kao ravnopravnom konstitutu nacionalne kulture. Odgovor je više-manje negativan, ali njime naravno zadiremo već na područje povijesno-socijalnog, u polje u kojem je nacionalno kao ideja, politički program ili tendencija mnogo opipljivije, stvarnije.

Kada Dragotin Cvetko u svojoj »Zgodovini slovenske glasbe« prati ideju nacionalnog kroz period preporoda, predromantizma, romantizma, neoromantizma i moderne, prosuđuje je iz slijedećih motrišta: iz aspekta funkcije u vremenu, s obzirom na razvojne implikacije i sa stajališta obliko-

<sup>19</sup> Usp. Mac Curdy, J.T., *The Psychology of Emotion*, New York 1925, 556.

gorne potencije.<sup>20</sup> Vrijednosni su sudovi iz tih aspekata, naravno, mnogo pozitivniji no što bi bili ako bi se primijenio kriterij autonomnog glazbenog dostignuća ili kriterij značenja za oblikovanje slovenske glazbene svijesti. Upravo sa stajališta glazbene svijesti rad skladatelja romantičnog i neo-romantičnog perioda, s njihovom istaknutom građanskom idejom nacionalnog (pod čijim je stijegom skladateljstvo bilo prije svega svjestan domoljubni čin i tek potom i stvaralački napor, traženje, upitanost) — bio je za budućnost slovenske glazbe i poticajan, ali ujedno i kočeci. Poticajan stoga što je razvio i učvrstio slovensku glazbenu reprodukciju i produkciju, što je dakle stvorio mogućnost za slijedeće, kvalitativno već drukčije korake, ali je ujedno nosio u sebi i elemente retrogradnosti s obzirom na suvremenost u evropskom kontekstu, čiji je dio slovenska glazba nekoć bila, a tek je u 20-im i 30-im godinama našeg stoljeća, s dosezima nekih izuzetnih stvaralaca, opet postala.

Opisujući slovenski glazbeni mentalitet danas, Borut Loparnik ga vidi kao »etnički, kolektivni, folklorni, vokalni mentalitet sinkretičkog ishodišta, a glazbenu svijest Slovenaca kao »socijalno raslojenu tonsku svijest koja naglašava nacionalnost«.<sup>21</sup> Budući da se, kako kaže isti autor, »određenije artikulirala jedva u prošlom stoljeću... arhetipovi kolektivnog mentaliteta još su gospodarili suvremenim mišljenjem o glazbi i ostali mjerilo stvari, dok genetičko sjećanje zamjenjuje povijesno sjećanje«.<sup>22</sup> Razmišljajući nadalje o »smislu nacionalno osviještene kulture i njene politike«, čiji bi dio trebalo da bude i glazba, Loparnik smatra da »jedno i drugo zahtijeva povijesno sjećanje, jasne sociokulturne ciljeve, neideološki status umjetnosti, njenu samostalnost i razvijen javni život. Ili, jasnije rečeno: zahtijeva odluku da je glazba Slovincima potrebna kao glazba, a ne zbog kulturnog statusa pred svijetom, zbog zabave ili kao dodatak slobodnom vremenu«.<sup>23</sup> Takav je program očigledno danas još stvar budućnosti, kulturne politike i prije svega većinske odluke muzičara samih da je takav program potreban.

Ali ako se osvrnemo na prošlost, u svjetlu danas toliko često opetovane misli da su se Slovenci kao najmanji samostalan narod u Evropi bez vlastite države kroz povijest održali samo zahvaljujući kulturi — onda i glazbeni naponi prošlosti dobivaju drukčije značenje, bez obzira na kriterij autonomne glazbene vrijednosti.

Već stari srednjovjekovni kirielejsoni, srednjovjekovna narodna crkvena pjesma, pa zatim Trubarovi glazbenoliterarni zahvati u 16. stoljeću imaju smisao nekakvog prvog buđenja i »prvog etničkitežišnog pokušaja«.<sup>24</sup>

Potom, u vrijeme prvog i definitivnog oblikovanja naroda, prvo otvoreno razotkrivanje slovenskog identiteta u poznom 18. stoljeću, kada nacionalnost (i kod Slovenaca) postaje vrijednost. Ona se doduše u uvjetima

<sup>20</sup> Usp. Cvetko, Dragotin, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, III, Ljubljana 1960, 273—282.

<sup>21</sup> Usp. Loparnik, Borut, u: Razkroj slovenske glazbene zavesti?, Ljubljana 1987, 20.

<sup>22</sup> Ibid., 21.

<sup>23</sup> Ibid., 21.

<sup>24</sup> Kmecl, M., Kulturna zgodovina Slovencev, rukopis, 2.



nedostatne povezanosti i planiranja, bez ključnih osobnosti, u to vrijeme još ne može rasplamsati i odjekuje tek u romantici. Ipak, masovno pjevanje slovenskih pjesama, ako ništa drugo, već u 18. stoljeću postulira estetski moment a povratno utječe i na narodnu muzičku kulturu. A potom se u drugoj polovini 18. stoljeća, prvi put poslije 16. stoljeća, prepородni krug oblikuje na osnovi narodnosnih pitanja. Glazba doduše u tim poticajima sudjeluje vrlo skromno, s vokalnim crkvenim formama u kojima latinsku ili talijansku riječ postupno zamjenjuje slovenska, dok je stilski lik ove glazbe, naravno, zapadnoevropski.

Krajem 18. i početkom 19. stoljeća, kada literarna romantika uvodi nov odnos prema narodnom poetsko-glazbenom stvaralaštvu i kada ideja nacionalnog postupno prožima svu evropsku muziku, događa se da pod utjecajem hipoteze o »narodnom duhu« prvotno neutralna stilska sredstva bivaju opterećena nacionalnim osjećajem, a nacionalne se crte skladbe ističu kao bitne estetske kvalitete (naravno više u funkcionalnom nego u supstancijalnom smislu). Folklorni materijal dobiva značenje »etničke sirovine«, postaje odrednica sloga i garancija demokratizacije glazbe, a ideja originalnosti — kao temeljni estetski princip 19. stoljeća — podupire, poput dogme, zahtjeve za neočekivanim i novim. Glazbeno nacionalno dobiva zapravo status posebnosti. Često se, naravno, zanemaruju ili previđaju razlike između htijenja, nastojanja i rezultata, odnosno njegove »dospjelosti«. Time »nacionalno« postaje apriorna mjera vrijednosti. I u Sloveniji, gdje se kroz 19. stoljeće vrijednost glazbenog proizvoda previše često mjeri stupnjem nacionalne posebnosti, odnosno različitosti. Prečesto se zaboravlja i na to da nije neophodno vodeće ideje romantičnog vremena prenositi automatski u glazbu, odnosno da je za njihovu djelotvornost na glazbenom području potrebno da postoje opći i specifični, ali prije svega *glazbeni* uvjeti, koji moraju biti zadovoljeni da bi ideja nacionalnog mogla imati uspješne glazbene konsekvencije. Bez glazbenotehničkih i estetskih pretpostavki na koje bi se izvanglazbena ideja mogla osloniti, ona doduše može ostati stilski tvornom, ali ne i glazbeno relevantnom. Zbog toga u Sloveniji doduše bilježimo već godine 1819. prvu važnu opsežniju zbirku slovenskih crkvenih narodnih pjesama,<sup>25</sup> poslije koje slijede mnoge druge, zatim zbirke svjetovnih napjeva; crkvena se glazba onda osvježava seoskim »muzikama«, razvija se amatersko pisanje pjesama s odgovarajućim napjevima — pa ipak se u prvoj polovici 19. stoljeća u Sloveniji snažno iskazuje zaostajanje domaće glazbene kulture u usporedbi s njemačkom kulturom na slovenskom tlu. Janez Höfler smatra da slovenska idejna i literarna romantika »nisu imale pravog odnosa prema glazbenoj umjetnosti, tako da slovensko glazbeno stvaralaštvo nije uzmoglo već tada na odgovarajući način prijeći na istinski nacionalne pozicije koje bi se možda iskazale u oblikovnim posebnostima slovenskog glazbenog izraza.«<sup>26</sup> Polazi dakle od pretpostavke da bi logičan bio put od literature ka glazbi i da je cilj nacionalnog izraza — formalna posebnost. Zato »prvu istinski slovensku vokalnu glazbu« smješta u vrijeme

<sup>25</sup> Cvetko, D., *Zgodovina ...*, op. cit., 236.

<sup>26</sup> Höfler, J., *Tokovi glazbene kulture na Slovenskem*, Ljubljana 1970, 145—146.

»osamostaljivanja nacionalno svjesnog građanstva u 40-im godinama 19. stoljeća«.<sup>27</sup>

Ali kako su slovenski i njemački kulturni krug u to vrijeme još sudjelovali bez neprijateljske sukobljenosti, i slovenska se pjesma, kao i pjesme sa slovenskim tekstom, primala prije svega kao posebnost. Matjaž Kmecl opisuje svu tu literarnu, glazbenu i kazališnu produkciju kao »elegično napadačku s primjetnim lirskim naglascima«.<sup>28</sup> A svjedok vremena, Josip Drobnič, 1845. godine o slovenskom pjevanju piše da »sve pjesme nose na sebi općenito neko znamenje duševne bolesti«, da se preko svih njih »neka crna tuga vuče...« i da »ovakve pjesme ne mogu privući rascvala, srčana mladca« te da ne dokazuju »pjevoljubivost« Slovenaca.<sup>29</sup>

Postojanje slovenske glazbe je dakle priznato, ali se ona motri i prosuđuje u kontekstu srodnih težnji u drugim umjetnostima, prije svega u povezanosti sa slovenskim jezikom, što je i razumljivo, jer je u većini nacionalnih pokreta osnovna odrednica nacije jedinstvenost jezika. Svojom pojmovno-misaonom konzistentnošću riječ izravno utječe na nacionalnu svijest ljudi, u stanju je angažirati i djelovati neposredno ideološki. Put glazbe do sličnih efekata je mnogo duži i kompliciraniji. Zbog toga oblikovanje nacionalnog muzičkog sloga kod svih naroda unutar Habsburške Monarhije pokazuje postupnost i veliku ulogu vokalnih i vokalno-instrumentalnih žanrova, jer je posvuda jezik simbol i pojam nacionalne posebnosti, a osim toga on omogućava povezivanje s narodnim običajima, s povijesnim i aktualnim osobitostima. S druge strane, Janez Bleiweis 1848. piše u *Novicama* da je »jedno od najsigurnijih i najpotrebnijih pomagala za uzdizanje domaćeg jezika upravo njegovo prenošenje u pjesmama ili govoru na scenu«.<sup>30</sup> Predlaže dakle i obrnut put — pomoć glazbe jeziku. Već spomenuti Josip Drobnič upozorava doduše da »nije dovoljno da Slovenci slažu pjesmu na slovenskom jeziku, nego da ona mora biti i u slovenskom duhu složena«,<sup>31</sup> što je naravno bila već zahtjevnija zadaća. Povezanost glazbe s idejom nacionalnog preporoda veoma je ojačala, posebice u »besedama« Slovenskog društva, koje u glazbi vidi važnu pripomoć »podizanju slovenske narodnosti«. Bleiweis javno hvali Jurija Fleišmana, koji »piše slovenske pjesme s pravom radošću i pohvalnom umjetnošću«.<sup>32</sup> A kada isto društvo godine 1848. počinje izdavati *Slovensku gerlicu*, koja »u domaćem lugu mило pjeva, pozivajući na pjesmu i drugu braću, drage sestre svoje«,<sup>33</sup> glazbeni su produkti, bliski tipu narodne osjećajnosti, već brojniji i djelotvorniji. Ojačala je osim toga glazbena reprodukcija, stvaralaštvo je sve intenzivnije; iako stilski i tehnički nedostatan, ono potiče, služi ideji, podređuje se ciljevima nacionalnog gibanja, koje postupno određuje njegov lik. Tek u periodu glazbene romantike, poslije pada Bachova apsolutizma, u radu čitaonice (1861—1892), tog središnjeg okvira u kojem se konstituira i razvija slovenski

<sup>27</sup> Ibid., 146.

<sup>28</sup> Kmecl, M., op. cit., 3.

<sup>29</sup> Cvetko, D., *Zgodovina...*, op. cit., 14—15.

<sup>30</sup> Ibid., 24.

<sup>31</sup> Ibid., 15.

<sup>32</sup> Ibid., 16—17.

<sup>33</sup> Ibid., 21.

glazbeni život, stvaraju se preduvjeti za jačanje slovenske glazbene svijesti. Širi se i aktivnost Dramatičnog društva, potom Glasbene Matice (od 1872), u brojnim oblicima glazbene reprodukcije i u sve ozbiljnijem stvaralačkom radu. I pored kočnja nacionalne ideje radom Cecilijanskog pokreta, učvršćuje se poistovjećivanje slovenske glazbene publike s glazbenom aktivnošću slovenskih glazbenih institucija i stvaralaca, rezultati postaju kvalitativno sve bolji i preuzimaju funkciju utemeljujućih vrijednosti samobitne slovenske glazbene kulture, iako kasne u odnosu na evropsko glazbeno događanje, iz kojeg je slovenska glazba, tražeći svoju slovenskost, u to vrijeme ispala.

Romantično usmjerenje, stilsko i sadržajno, zadržalo se u glazbenom stvaralaštvu još duboko u 20. stoljeću. I neoromantični rezultati se, uza sve promjene u smislu svježijih glazbenoizražajnih sredstava, ne udaljuju bitno od romantičkih (i nacionalnih) ideala. Tek s Krekovim *Novim akordima* (od 1901), s glazbom Antona Lajovca, Emila Adamiča, Janka Ravnika, a prije svega Marija Kogoja, nacionalno se u glazbi uspjelo izdvojiti i osloboditi od uhvaćenosti u ideju, tendenciju, funkciju. U nekim primjerima može se govoriti i o istinskom stupanju na područje glazbenog u smislu u kojem smo ga u uvodu interpretirali.

Rezolucija o kulturnoj autonomiji Slovenaca iz godine 1918. poduprla je takve želje i namjere. Pozivala se na činjenicu da je povijest Slovincima dala »poseban duševni sadržaj«. <sup>34</sup> O tome svjedoči i jezička samostalnost. Rezolucija je istakla zahtjev za slobodom, shvaćenom kao mogućnost za »afirmaciju vlastitog stvaralaštva«. <sup>35</sup> Otvorene su, dakle, bile prepreke, oslobođena individualna stvaralačka volja, poduprta i subjektivizmom tada aktualne ekspresionističke okrenutosti prema vlastitoj intimi, sve do njezinih iracionalnih dubina. Na temelju prijednog puta bilo je u vrijeme između dva svjetska rata moguće i vjerojatno da će doći do trganja iz romantičke misaonosti i do ponovnog ulaska u evropsku glazbenu suvremenost te do slobodnog razvoja kreativnih moći u nacionalno već učvršćenom prostoru. Ipak, sloboda izbora samo je prividna. Ukorištenost u proteklom i omeđenost na romantičko polje ideje glazbeno nacionalnog u to se vrijeme, prije svega zbog borbenog i autoritativnog nastupa Antona Lajovca, pretvara u nacionalističko zatvaranje pred tuđim iskustvima i dostignućima te u glasno potvrđivanje vlastite samobitnosti ponavljanjem poznatog i prosječnog. Ma koliko da je Lajovic bio svjestan da je »glazba jedna od presudnih funkcija duhovnog života naroda« <sup>36</sup>, svjestan i značenja njenih odjeka, on se glazbenom internacionalizmu svim snagama protivio kao »prepreci za političko dozrijevanje naroda«. <sup>37</sup> Radi se, naime, o stajalištu koje nije ni iznimno ni rijetko u malim kulturama, ali može djelovati pogubno jer ne vodi do cilja koji je sebi doduše postavio i Lajovic: »Ojačati vlastitu glazbenu energiju u njezinoj tipičnoj slovenskoj jezgri.« Umjesto otvaranja, koje bi omogućilo traženje i prodiranje do te jezgre, on je zatvara-

<sup>34</sup> Loparnik, B., Kogojev preboj in možnosti glasbene avantgarde, *Sodobnost*, XXXIII, 1985, 95.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 95.

<sup>36</sup> Lajovic, A., O smereh glasbene kritike, *Slovenec* LII, 1924, br. 69.

<sup>37</sup> *Ibid.*

njem pred tada suvremenim glazbenim promjenama u Evropi kočio procvat muzičke samobitnosti. Kogojeva pobuna: »Neka svatko sklada kako misli«<sup>38</sup> i njegov credo: »skladati iz sebe, ne kopirati, ne oslanjati se«, bio je uvjerljiv ali društveno nedovoljno snažan poziv da se afirmira pravo na subjektivnu istinu, pravo na upitanost u suočavanju s novim vidicima koji su se glazbenome u to vrijeme otvarali na svim stranama svijeta, kao i pravo na potrebu da se na osobit način prevrednuje tonska građa. Taj je poziv bio tragičan jer je baš Kogoj u samobitnosti narodne pjesme tražio izvore, poruke, doživljajnu osnovu slovenskog čovjeka i u kultiviranju narodne pjesme vidio »smisao oslonca za zdravu glazbenu kulturu koja se ne protivi tendencijama umjetnosti uopće, nego ih upravo usvaja i potvrđuje.«<sup>39</sup> A bio je to i sudbinski poziv, jer se radilo, kako kaže Borut Loparnik, o »muzičkoj jezgri slovenske biti« i o »borbi za autonomni položaj koje glazbeno zahtjeva.«<sup>40</sup> Dakle upravo o afirmaciji onih polazišta koja su jedina u stanju osigurati glazbi samobitnost. I oni koji su, poslije Kogoj, polazili sa srodnih pozicija, Osterc i za njim mlađi koji i danas pišu, stajali su i stoje pred istim dilemama i odlukama: poslušati sebe, pozvati se na vlastite civilizacijske i kulturne korijene i ujedno se naoružavati znanjem o svemu što se u svjetskom glazbenom krugu događa — ili vjerno njegovati ideale prošlosti, koji pripadaju jednom drugom vremenu, savjesno okopavati svoj domaći vrt. Prva otvara mogućnost za dosege koji su kao takvi relevantni i u nacionalnom smislu, a druga koči i degradira, i u nacionalnom smislu. Povijest je neumoljiva: u kratkom vremenskom segmentu koji nas dijeli od međuratnog perioda potvrdila je pravilnost odluke za prvo stajalište i izdvojila iz brojne produkcije prave vrijednosti. A isto je tako opovrgla smisaonost drugoga puta, kojim se doduše možda može doživjeti satisfakcija na razini dopadljivosti i trenutačnog važenja, ali ne i idejno i estetsko ispunjenje, da ne govorimo o spoznajnoj zadaći umjetnosti.

Da završim dvjema mislima, tako karakterističnima za put koji je problem nacionalnog u umjetnosti prešao u toku više od jednog stoljeća: koliko je u pravu bio Hölderlin kada je još u vrijeme prvog građanskog preporoda u smislu nacionalnog uzdahnuo: »Ništa ne učimo teže nego slobodnu uporabu nacionalnog!«<sup>41</sup> A isto tako A.G. Matoš, kada je 1909, formulirao da će »naša umjetnost samo onda biti nacionalna, kada bude evropska.«<sup>42</sup>

Čini se da je slovenska glazba tek danas u situaciji kada može ustvrditi da je naučila »uporabu nacionalnog«, kao i da je svjesna svoje moguće perspektive u smislu nacionalnom i internacionalnom.

<sup>38</sup> Kogoj, M., Vzájemnost evropskih kultur, *Jutro* 5/1924, br. 98, 4, 24. IV.

<sup>39</sup> Kogoj, M., O narodni pesmi, *Dom in svet* 34/1921, br. 7/9, 176.

<sup>40</sup> Loparnik, B., *Kogojev preboj ...*, op. cit., 97.

<sup>41</sup> Hölderlin, J.C.F., *Sämtliche Werke V*, München 1953, 316.

<sup>42</sup> Matoš, A.G., *Narodna kultura*, u: *Sabrana djela*, IV, Zagreb 1973, 268.