

MISELNA IZHODIŠČA DRAGOTINA CVETKA

GREGOR POMPE

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Izvleček: Bibliografski pregled del Dragotina Cvetka ne izkazuje le širine in znanstvenih preferenc, temveč razkriva tudi osnovna raziskovalčeva metodološka ter v marsičem tudi svetovnonazorska izhodišča, ta pa so se v marsičem oblikovala po miselnih izhodiščih Cvetkovih univerzitetnih učiteljev, ki so v tridesetih letih večinoma prisegala na pozitivistično metodo.

Ključne besede: Dragotin Cvetko, slovenska muzikologija, metodologija muzikologije, zgodovina glasbe

Abstract: The bibliography of Dragotin Cvetko reveals not only his openness and scientific preferences but also his basic methodological and ideological points of view. These were predominantly formed according to the ideas of Cvetko's university professors who in the 1930s mostly advocated the positivist method.

Keywords: Dragotin Cvetko, Slovene musicology, methodology of musicology, history of music

Začnimo *in medias res* s dvema navedkoma iz Cvetkovih zgodovinskih pregledov slovenske glasbe, ki natančno predočata delovanje mestnih glasbenikov v protireformacijskem času:

Spori niso nastajali le med obema vrstama glasbenikov [med piskači in goslači], marveč tudi v isti vrsti, ker so, kot vse kaže, jemali drug drugemu zaslužek. Tako je leta 1653 piskaški mojster Matija Pavlin tožil svojega pomočnika Matijo Tormana in tudi druge pomočnike, da ga nočejo ubogati; sodnik naj jih pozove, da bodo zaslužek delili z njim. Toženec pa se je obrnil proti tožniku, češ da mu Pavlin jemlje darove in povzroča še druge neprijetnosti. Mestni svet je imel potemtakem s svojimi muzikanti mnogo opravka in jih je skušal krotiti s kaznimi in raznimi pretnjami. Leta 1653 jim je celo zagrozil s trančo, kamor so zapirali sicer le kriminalne zločince. [...] Muziki so bili slabo plačani in so se zato ozirali za postranskimi dohodki, naj so že dotekali od te ali one strani. Nekateri so se ukvarjali celo z raznimi obrtmi, kot na primer piskaški mojster Jakob Jukat, ki mu je mestni svet leta 1602 prepovedal prodajanje masti.¹

¹ Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958), 204.

V Hrenovih zapisih je omenjeno, da so pri Kraljevi umestitvi sodelovale tudi orgle, trobente in timpani. Instrumente je oskrbela stolnica, kar pravi, da jih je imela v svoji lasti. Da je bilo temu tako, priča gradivo iz leta 1919. Takrat je namreč vdova piskača Jakoba Jukhata škofu vrnila instrumente, ki si jih je od njega svojčas sposodil njen pokojni mož.²

V obeh citatih je v ospredju piskaški mojster Jakob Jukat, Cvetkova zapisa pa ločijo več kot tri desetletja muzikološkega znanstvenega dela. Toda z izjemo ortografije piskačevega priimka se Cvetkov historiografsko-pripovedovalni aparat ni zamenjal. V prvem planu se znajdetata socialna situacija mestnih muzikov (bili so slabo plačani) in njihova institucionalna odvisnosti (instrumente je imela v lasti stolnica), nekaj pa je mogoče izvedeti celo o njihovih osebnostih, ki so bile očitno naklonjene spletkam in sodiščnim aferam. Seveda moramo biti pozorni še na eno pomembno dejstvo: vsi zgornji zgodovinski zapisi so skrbno dokumentirani. Če skušamo torej zgornja citata metodološko opisati, je mogoče s precejšnjo gotovostjo zapisati, da imamo v primeru Cvetkovega zgodovinopisja opravka s tipično pozitivistično metodo. Avtor namreč umetniško dogajanje povezujejo s številnimi zunajumetniškimi faktorji in s tem riše širšo zgodovinsko fresko, ki jo razume kot niz vzročno-posledičnih odnosov.

V Evropi ima filozofski pozitivizem svoje korenine v spisih Augusta Comta že v prvi polovici 19. stoletja, ne dolgo zatem pa se je prek Hippolyta Taina naselil tudi v umetnostnih vedah. Na Slovensko je kapnil sorazmerno pozno in ga gre vzporejati z razmahom slovenske znanosti. Med prvimi pozitivisti na naših tleh tako najdemo pedagoga Karla Ozvalda, kot filozofski pojav pa je doživel prve podrobnejše obravnave v spisih Franceta Vebr in Alme Sodnikove šele po prvi svetovni vojni, idejnim vzorom pozitivizma pa so se približali tudi t.i. »masarikovci«, praški študentje, »ki so hkrati z etičnim, socialnim in političnim programom svojega učitelja prevzemali tudi njegove spoznavnoteoretske nazore«.³ Cvetkove pozitivistične korenine s temi spoznanji dobivajo odločnejše oblike: ko se je leta 1932 vpisal na Filozofsko fakulteto na oddelek za pedagogiko in psihologijo, sta njegova profesorja postala prav Ozvald in Veber,⁴ v svojih spominih med izstopajočimi profesorji, ki so nanj napravili največji vtis, Cvetko omenja tudi Sodnikovo,⁵ hkrati pa poda tudi precej topel opis T. G. Masaryka, ki ga pojmuje kot globokega misleca, filozofa, »ki si je svet predstavljal drugače kot Marx.«⁶

Kljub temu, da Cvetko poudarja, da se že v času svojih študijskih let ni strinjal z vsemi pogledi svojih profesorjev,⁷ pa sta brez dvoma močni osebnosti, kakršni sta bili

² Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), 96.

³ Darko Dolinar, *Pozitivizem v literarni vedi*, Literarni leksikon 5 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1978), 80–81.

⁴ Cvetkova semestrski spričevala, shranjena v Narodni in univerzitetni knjižnici (NUK), razkri-vajo, da je pri Ozvaldu poslušal zgodovino pedagoške kulture, znanstveno pedagogiko, mladinoslovje in socialno pedagogiko, pri Vebru pa razvojno in analitično psihologijo, glasbeno psihologijo, spoznavno teorijo, psihologijo ter seminar iz filozofije.

⁵ Dragotin Cvetko, *V prostoru in času* (Ljubljana: Slovenska matica, 1995), 23.

⁶ Cvetko, *V prostoru in času*, 37.

⁷ Cvetko, *V prostoru in času*, 23 in 25.

Ozvald in Veber, močno zaznamovali njegova miselna izhodišča. Druga pomembna oblikujoča sila, ki je odmevala tudi v Cvetkovem znanstvenem delu, je bila gotovo svetovnonazorska podstat. Cvetko o sebi v svojih spominih pogosto govori kot o liberalcu brez strankarske pripadnosti. Njegovo ambivalenco med jasnim levim pozicioniranjem in odklanjanjem vsakršne institucionalizirane doktrine dokazuje tudi dejstvo, da se je sprva pridružil akademskemu društvu Triglav in praški skupini Nova Slovenija, nato pa iz obeh skupin tudi izstopil. V Cvetkovi »levi liberalnosti« je skrito dvoje: izrazita socialna drža, celo socialistični nazori in odprtost do kateregakoli svetovnega nazora, torej široka nedogmatskost. Zato niti ne preseneča, da ga je privlačil Ozvald, ki je pedagogiko razumel kot del splošne kulture, v kateri se vedno izraža trenutni duh dobe, in kasneje tudi Leo Kestenberg. Znani nemški reformator glasbene vzgoje in kulturne politike, pri katerem se je Cvetko celo želel zaposliti, pa je takšen načrt žal prekinil nacistični izbruh leta 1938,⁸ je glasbeno izobraževanje razumel kot socialno-politično nalogo. Med glasbo in socializem je postavljaj enačaj, saj je bil prepričan, da glasba lahko vpliva na celotno človekovo bitje in se tako dejavno vključuje v njegovo »humanizacijo«.⁹

Levičarske in socialistične impulze je Cvetko vpil tudi v nadaljevanju svojega študija v Pragi, kjer je obiskoval muzikološka predavanja pri Josefu Hutterju in Zdeněku Nejedlýju.¹⁰ V svetovnonazorskem pogledu je zanimiv predvsem Nejedlý, ki je bil zavezan socialističnim pogledom in je že leta 1921 postal pomemben član češke komunistične partije, goreč privrženec Masaryka, po drugi svetovni vojni pa je postal celo kulturni minister. S Slovenijo je ostal povezan kot dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti, njegovo ime pa danes žal povezujemo s totalitarno hegemonijo in krutim obračunavanjem s svetovnonazorskimi oponenti, tudi s kolegom J. Hutterjem. Med številnimi novimi znanstvi, ki jih je Cvetko navezal v Pragi, gre gotovo izpostaviti tudi Matijo Murka, pri katerem so se v tistem času zbirali »študenti vseh slovanskih narodnosti«.¹¹ Prav Murko je imel namreč »[p]recejšnje zasluge pri znanstvenem formiranju slovenske literarne vede in pri njenem usmerjanju v pozitivizem.«¹²

Bližina socialistične misli, liberalnost, nesholastičnost, prepričanje o nujnost znanstvene podprtosti in bližina materialistični filozofiji so Cvetka logično usmerjale v pozitivizem. V tem pogledu je še posebej zanimivo Cvetkovo odklanjanje njegovega praškega profesorja za kompozicijo Aloisa Hábe. Zdi se namreč, da je Cvetka še bolj kot sama estetska plat četrtrtonske kompozicijske tehnike, odbijalo skladateljevo povezovanje sveta četrtrtonske glasbe z antropozofskimi nazori.¹³ Cvetko o umetnosti razmišlja bolj kot o socialni danosti, kar podrobno razloži v svojem članku *Vzajemni odnosi med glasbo in družbo*, v katerem jasno opozarja, da človek ne agira zgolj iz svoje lastne subjektivnosti, temveč da je vedno del družbe – glasba ima vpliv na človeka in posledično na družbo, seveda pa je mogoče ta vzročni tok tudi popolnoma zaobrtniti: družba vpliva tudi na

⁸ Cvetko, *V prostoru in času*, 62.

⁹ Günter Batel, *Leo Kestenberg. Musikerziehung und Musikpflege. Pianist, Klavierpädagoge, Kulturorganisator, Reformator des Musikerziehungswesens* (Zürich: Mösel, 1988).

¹⁰ Cvetko, *V prostoru in času*, 43.

¹¹ Cvetko, *V prostoru in času*, 39.

¹² Dolinar, *Pozitivizem v literarni vedi*, 84.

¹³ Cvetko, *V prostoru in času*, 41.

glasbo.¹⁴ Cvetko se tako ne sprašuje o pojmu absolutne umetnosti in tudi ne o metafizičnih dimenzijah ustvarjanja, prav zato se ga tudi ne dotakne prav v času njegovega študija vse bolj vzpenjajoča se in modna fenomenologija, ki v središče postavlja fenomen sam, torej umetniški predmet v njegovih strukturalnih in metafizičnih vrednostih, ter se tako jasno zoperstavlja pozitivizmu.

Vendar pa je v Cvetkovem pozitivizmu mogoče odkriti še dodaten tok, ki se najbolj razločno kaže ob njegovi sistematiki zgodovinskega periodiziranja. Kljub ozkemu vzročnemu povezovanju zgodovinsko-socialnih danosti z umetnostnimi dosežki njegova periodizacija ne sledi logiki velikih zgodovinskih premikov, temveč zaporedju umetnostnih slogov. V tem je mogoče ugledati tudi nekaj vplivov Izidorja Cankarja in njegove tipološke »sistematike stilov« – Cvetko sam priznava, da je v »Cankarjevih interpretacijah [...] našel marsikaj tega, kar [je] s[a]m iskal in pozneje tudi spoznal v sorodnem fenomenu svojega, glasbenega področja.«¹⁵

Vsa ta miselna izhodišča – pozitivizem učiteljev, liberalno levičarstvo, socialna fundiranost umetnosti – odmevajo v Cvetkovih znanstvenih delih. Ne le na ravni izbrane metode, temveč tudi pri izbiri predmeta preučevanja. Natančni pregled Cvetkove bibliografije nam lahko precej določno zariše meje in obzorja Cvetkovega zanimanja.¹⁶ Tako ni mogoče spregledati, da je posebno pozornost namenil predvsem zgodovinskim študijam – v prvi vrsti zgodovini slovenske glasbe, nato pa tudi jugoslovanske glasbe in širšega južnoslovanskega območja. V prvih letih svojega znanstvenega delovanja je nekaj pozornosti v skladu s svojo disertacijo namenil tudi problemu glasbenega izobraževanja, bistveno redkeje pa se je ukvarjal z metodološkimi vprašanji ali temami iz sistematične muzikologije in etnomuzikologije, v zvezi z zavrnitvijo ali vsaj nekakšno ignoranco do fenomenologije pa velja izpostaviti, da je v njegovem izjemnem znanstvenem opusu mogoče odkriti samo eno analitično študijo, pa še to je avtor naslovil kot »poizkus«.¹⁷ Gotovo je ob tem zelo zgovorno tudi dejstvo, da se je lotil dela Vinka Globokarja, torej skladatelja, ki imanentno glasbeno strukturo pogosto zamenjuje s širšimi sociološkimi ali filozofskimi koncepti.

V svojih glasbenozgodovinskih spisih teži Cvetko po čim bolj temeljiti zgodovinski rekonstrukciji, ki sledi logiki kronološke zapovrstnosti in je vedno skrbno dokumentirana z najrazličnejšimi oblikami virov. Slabše jo po navadi odnese analitični del, prediranje v glasbena dela sama, kar najbolj izrazito izstopa iz Cvetkove monografije o Slavku Ostercu,¹⁸ v kateri sicer kar dve poglavji nameni vprašanju Osterčevega kompozicijskega koncepta in opusa. Toda pri orisu kompozicijskega koncepta se Cvetko ustavlja predvsem pri povzemanju Osterčevega neobjavljenega spisa *Hromatika i modulacija* in dokumen-

¹⁴ Dragotin Cvetko, "Wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft", *Muzikološki zbornik* 21 (1985): 5–16.

¹⁵ Cvetko, *V prostoru in času*, 23.

¹⁶ Jože Sivec, "Bibliografija znanstvenega in publicističnega opusa akademika Dragotina Cvetka", *Muzikološki zbornik* 27 (1991): 5–34.

¹⁷ Dragotin Cvetko, "Ein Versuch, der Analyse: V. Globokar, Concerto grosso", v: *Report IMS of the eleventh congress*, ur. Henrik Glahn, Søren Sørensen in Peter Ryom (Copenhagen: The International Musicological Society, 1974), 50–53.

¹⁸ Dragotin Cvetko, *Osebnost skladatelja Slavka Osterca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993).

tacije Karla Pahorja, iz katere je razvidno, kako je pri Ostercu potekal kompozicijski pouk, kar bi sicer Cvetko lahko pripovedoval tudi iz prve roke, vendar zaradi želje po visoki stopnji znanstvene objektivnosti in dokumentiranosti očitno ni zaupal moči bolj subjektivne introspekcije. V obširnem poglavju, ki je posvečeno Osterčevemu opusu, pa so popisane okoliščine nastanka del in glavne formalne značilnosti, medtem ko ostaja priokus, da se avtor vprašanjem specifik Osterčevega glasbenega stavka, ki jih je sicer zares težko analitično ujeti, ves čas spretno izogiba.¹⁹

Cvetkova pozornost torej ne velja toliko skladateljevemu delu, temveč bolj njegovemu »osebnostnemu liku« – v skladateljskih monografijah torej sploh ne želi toliko razkrivati značilnosti skladateljeve glasbe, temveč bolj njegovo celostno osebnostno podobo, v kateri naj bi se zrcalila duh dobe in seveda že tudi osnovne značilnosti njegove umetnosti. Takšen pristop je seveda značilno pozitivističen, v njem je mogoče zaslediti tudi odenke biografske metode.

Poleg sintagme »osebnosti lik« je za Cvetkovo znanstveno delo značilno tudi iskanje »razvojne linije«. Vsak izsek iz skladateljevega življenja ali dela, podobno kot tudi postaje v delovanju institucij in širših glasbenih sistemov, so pri Cvetku vpeti v razvojno logiko, ki mestoma spominja celo na idejo organicizma. V tem pogledu so simptomatični naslovi posameznih poglavij iz Cvetkove monografije o ljubljanski Akademiji filharmonikov: začne se z »Razvojnimi pogoji«, ki jim sledi »Ustanovitev ljubljanske Akademije filharmonikov«, ki doživlja »Rast in vzpon«, ter se sklene z »Nadaljevanjem in koncem prizadevanja«, kot nekakšen zaključek pa sledi oris »Razvojne vloge in pomena Akademije filharmonikov«.²⁰ Poleg »razvoja« zanima Cvetka tudi »pomen«, torej umeščenost neke osebnosti, institucije ali fenomena v širši kontekst, pri čemer se izkaže, da gre skoraj kot po pravilu za nacionalni kontekst.

Seveda se je ob tem mogoče spraševati, v kolikšni meri je zato trpel aksiološki kriterij. Antropolog Vlado Kotnik je pri tem do slovenske muzikologije, tudi Cvetkove, izredno kritičen in v razpravi o stanju vednosti o slovenski operni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti svoja spoznanja strne v misel, da »je slovensko muzikologijo opera kot njej naturalistično pripisan raziskovalni teritorij zanimala zelo enostransko, arhetipsko, tj. v okviru shematizacij 'nacionalne umetnosti' in njej podobnih taksonomičnih kategorizacij, pri čemer muzikološki pogled na opero ni uspel elaborirati interpretativnega instrumentarija za družboslovno in družbeno analizo opere, temveč se je povečini odel v glasbenozgodovinski deskripcionizem in inventarizem.«²¹ Tako zares ni mogoče spregledati, da so nekatera Cvetkova znanstvena dejanja motivirana tudi z idejo nacionalnega ponosa. V predgovor Sivčevega pregleda slovenske operne ustvarjalnosti se mu prikrade misel, da je letnica prvih začetkov slovenske operne poustvarjalnosti oz. ustvarjalnosti »iminitna«,²² še bolj

¹⁹ Do določene mere lahko analitično skopost povežemo s poznim datumom nastanka monografije o Ostercu – gre za muzikologovo »pozno« delo, vendar pa je prodiranje v skrivnosti glasbenega stavka podobno zgolj nakazano tudi v Cvetkovih zgodnejših zgodovinskih in skladateljskih pregledih ter monografijah.

²⁰ Dragotin Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1962).

²¹ Cvetko, *Academia Philharmonicorum Labacensis*, 223.

²² Jože Sivec, *Dvesto let slovenske opere / Two Hundred Years of the Slovene Opera* (Ljubljana: Opera in balet SNG Ljubljana, 1981).

jasno pa izpostavlja svojo misel o moči in vlogi slovenske glasbene tvornosti skozi stoletja v predgovoru k monografiji *Slovenska glasba v evropskem prostoru*:

Če poskušamo s tega vidika doumeti delež slovenskega človeka za razvoj in obstoj slovenske glasbe v slovenskem in evropskem merilu, ni razloga, da bi se morali sprijazniti z interpretacijo, po kateri naj bi se začela slovenska glasba šele z reformacijo v 16. ali s slovenskim preporodom v 19. stoletju ali celo pozneje. Razvoj, stvarno podkrepjen ali le domneven, predpostavlja njen začetek za precej zgodnejši čas in priča o njeni kontinuiteti skozi številna stoletja, vedno v skladu z duhovno in materialno sfero, v kateri je nastajala.²³

Plod takšne miselnosti je mestoma nenavadna sestava »razvojne linije« zgodovine slovenske glasbe, za katero se, sodeč po Cvetkovih monografijah, zdi, da je potekala zelo uravnoteženo in premočrtno, svoj odjek pa je našla prav v vsakem slogovnem obdobju – na prvi pogled, glede na delež, ki odmerjen posameznih slogovnim obdobjem znotraj celotnega zgodovinskega pregleda, dobimo občutek, da je slovenska glasba živela z enako silovitostjo v vseh preteklih zgodovinskih trenutkih.

Ob vprašanju nacionalnega je smiseln še en premislek, ki buri post-cvetkovsko slovensko muzikologijo, ki še ni zmogla poguma ali znanja ali obojega ali pa tudi česa tretjega za novo zgodovinsko perspektivo: Cvetko je naslove svojih zgodovinskih pregledov izbral zelo bistroumno. Naslov *Slovenska glasba v evropskem prostoru* jasno nakazuje na enakovredno vpetost slovenske glasbe v sočasne evropske glasbene tokove, *Stoletja slovenske glasbe* že v naslovu podčrtujejo misel, da je slovenska glasba »živa« že stoletja, torej precej dolgo, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* pa se seveda spretno izogiba oženju v slovensko zgodovino glasbe, kar Cvetku omogoča, da v svoj razvojni pogled enakovredno vključi tudi tiste neslovenske glasbenike, ki so pomembno vplivali na slovensko glasbeno življenje. Takšna logika pa ima seveda manjšo lepotno napako: če bi bili v njej dosledni, bi najbrž morali iz »zgodovine glasbe na Slovenskem« izvzeti vsaj J. Gallusa, če ne tudi J. K. Dolarja. Seveda pa opozarjam, da dobiva ta problem zanimive zaostritve tudi v sodobnosti: kdo izmed dvojice Vinko Globokar – Neville Hall se uvršča v današnji kontekst glasbe na Slovenskem?

Toda metodološko enodimenzionalnost in nacionalno osrediščenost Cvetkovega dela je mogoče razumeti. Najbrž se jo je zavedal tudi Cvetko sam, saj je v oceni stanja slovenske muzikologije leta 1977 zapisal, da v muzikoloških začetkih

orientacija znanstvenega pristopa v tej zvezi ni bila najbolj občutljiv problem. Po tej strani je bilo treba uveljaviti metodologijo sodobne muzikologije nasploh in v posameznostih s poudarkom na bistvu umetnine ter s potrebo izhajanja iz njene strukture, s tem pa z novim pojmovanjem usklajen analitični proces, ki zahteva sodobno metodološko in tehnološko verziranost; ob tem so seveda bili v interpretativnih in sklepnih konsekvencah pomembni tudi za bistvo obravnavanega fenomena

²³ Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, 5.

važni aspekti, ki lahko pojasnijo vzroke njegovega nastoja, njegovo zasnovo in posledično pomembnost.²⁴

V tej misli je skrita esenca Cvetkovih metodoloških in tudi miselnih izhodišč z majhno pripombo, da Cvetku prvi del s »poudarkom na bistvu umetnine« in »izhajanju iz njene strukture« še ni uspel, da pa je uspešno krenil v »historično smer«, da je pojasnil »vzroke nastoja« in jih predstavil v logični vzročno-organski zvezi. Cvetko si najbrž pred tako le delno uresničitvijo zastavljenega cilja ni zatiskal oči, saj je v omenjenem članku tudi jasno zapisal, da je slovenska muzikologija tenka, kar se tiče estetike glasbe, teorije glasbene vzgoje, sociologije in psihologije glasbe.²⁵

Ob zaključku tega kratkega pregleda Cvetkovih miselnih izhodišč in njihovih nadaljnjih »prevodov« v metodološke okvire moramo jasno izpostaviti, da je bil Cvetko v svoji zavezanosti pozitivistični historiografski metodologiji za evropske in deloma tudi slovenske razmere nekoliko pozen oz. v zamudi – namenoma uporabljam izraza, ki se ju sicer slovenska muzikologija ob vprašanih vrednosti slovenske glasbe z največjo virtuoznostjo izogiba. Izbira metode je bila gotovo povezana s Cvetkovim osebnostnim ustrojem, na katerega so v veliki meri vplivali njegovi fakultetni učitelji, širše znanstvo v obdobju študija v Pragi in tudi liberalni svetovni nazor. Toda navkljub določenim omejenostim, ki jih s seboj nosi pozitivistična popisovalnost, se zdi takšen temeljit in vedno argumentiran pristop za pionirsko delo na področju zgodovine slovenske glasbe celo edino logičen in smiseln: na začetku je veljalo zbrati gradivo, ga popisati, kronološko urediti in ovrednotiti glede na njegovo mesto v »razvojni liniji« in po njegovem »pomenu« za nacionalno identiteto. Razprava o Cvetkovih pomanjkljivostih je tako v resnici razprava o minusih vseh nadaljnjih post-cvetkovskih generacij. O tem, koliko so slednje znale prestopiti začrtano pot svojega utemeljitelja, bo verjetno tekla beseda na kakšnem drugem simpoziju. Sam pri sebi pa ugotavljam, da se lahko imam za vrednega Cvetkovega dediča samo takrat, ko znam v polni meri ceniti njegovo pionirsko delo in biti do njega hkrati tudi neusmiljeno kritičen.

²⁴ Dragotin Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", *Muzikološki zbornik* 13 (1977): 7–8.

²⁵ Cvetko, "Današnje stanje slovenske muzikologije", 12.

THE CONCEPTUAL BACKGROUND
OF DRAGOTIN CVETKO'S SCHOLARLY WORK

Summary

Dragotin Cvetko studied in the 1930s at the Faculty of Arts in Ljubljana, where his most prominent professors were Karel Ozvald, France Veber and Alma Sodnik. All the said professors were also the earliest exponents of the positivist method in Slovenia. Therefore, it is little wonder that Cvetko inherited the positivist point of view, which he later also implemented with the idea of organicism. A similar positivist position was also typical of his professors in Prague as well as some of his friends and contemporaries abroad. Back in Ljubljana, Cvetko used in his monographs and historical surveys the positivist method, which was often also powered by his strong national beliefs.

The chosen methodology is also reflected in the scientific objects to which Cvetko devoted most of his research time. He mainly wrote historical studies and surveys and showed some interest in the problems of musical education, but he very rarely discussed the issues of systematic musicology and published only one analytical article.

Cvetko's work must be considered in the light of his pioneering steps in establishing Slovenian musicology, as such a position validates his positivist rigidity: it is logical that his first steps were devoted to collecting, arranging and commenting historical sources and literature. The next, unavoidable step is to interpret these sources, which should be the aim of the post-Cvetko generations of Slovenian musicologists.