O polislogovnosti *klasicističnega modernizma* po razkritju »adornovske zmote« – na primerih iz opusa Demetrija Žebreta

Karmen Salmič Kovačič

Univerza v Mariboru, Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor, University of Maribor Library

Na začetku si bomo zastavili vprašanje, ki se porodi pri poskusu slogovnega opredeljevanja posamezne skladbe v dvajsetem stoletju: ali je mogoče, da glasbeno delo z zmerno modernistično obravnavo melodike, harmonije in teksture v klasicistični formi in z vključevanjem nekaterih elementov tonalnega sistema zveni mestoma romantično? Besedi *romantično* in *tonalno*, namreč, asociirata vse prej kot modernistično delo oziroma sodita med tiste etikete, ki se pri črno-belem in poenostavljenem razumevanju tovrstne glasbe prepogosto *povezujejo s tradicijo*, tudi pri glasbenih strokovnjakih. Takšno stereotipno sklepanje, zreducirano na nekaj skrajno abstraktnih kategorij oziroma *opornih točk*, lahko sproži pri bralcu popolnoma napačno predstavo o delih in opusih skladateljev. Lahko bi jim rekli predsodki, ki ne držijo in so, kot vse bolj ugotavljajo tuji raziskovalci, posledica nacionalno in ideološko pogojenega konstrukta v glasbeni historiografiji. Poimenovali smo ga »adornovska zmota«, če uporabimo najmilejšo oznako njegove vsebine.

Naslednje vprašanje, ki se zastavlja ob analizah del slovenskih skladateljev iz časa med obema vojnama, je, kako razumeti polislogovno sintezo tehnik in izraznosti pri modernističnem skladatelju v eni sami skladbi – denimo impresionizma, ekspresionizma, neoklasicizma in romantizma? Ali gre zgolj za skladateljev individualni slog, za zapolnjevanje vrzeli v nacionalni glasbeni tradiciji ali za splošno razširjen glasbenoestetski fenomen? Vprašati se je, ali ne gre morda pri vrednotenju in predstavljanju slo-

venskih glasbenih del za domala pretiran občutek zaostajanja, posnemanja in dohitevanja, če vemo, da so se naši skladatelji iz prve polovice 20. stoletja, izpopolnjevali pri največjih, tudi avantgardistično usmerjenih skladateljih?

Po zaslugi Hermanna Danuserja lahko gledamo na takšno glasbo danes že kot na splošno razširjen pojav, ki je del širšega modernističnega toka med obema vojnoma po radikalnem prelomu s tonalnostjo v novodunajski šoli. Žal do nedavna ni imel svojega poimenovanja in definiranih kriterijev, zato predlaga Hermann Danuser uvedbo izraza *klasicistični modernizem* oz. *modernistični klasicizem* – kot najprimernejša označevalca kompozicije, v katerem se *staro* družijo z *novim* na sodoben način. Da ima množica raznolikih tehnik za svojo logično posledico tudi polislogovno sintezo oz. slogovni pluralizem, ki je v takšni glasbi prej determinanta kot diskvalifikator, pa lahko ugotovimo neposredno iz izraznosti posameznih, v našem primeru, Žebretovih skladb.

O »adornovski zmoti«

Ker smo o kritiki adornoške miselnosti več zapisali v *Muzikološkem zborniku*,¹ na kratko povzemimo le bistveno, saj se nanjo navezuje tudi prenovljeno pojmovanje glasbenega modernizma, neoklasicizma in modernističnega klasicizma oz. klasicističnega modernizma. Zaradi pomembnosti njene razlage se bomo težko izognili ponovljenemu citiranju nekaterih avtorjev tudi v tem prispevku.

Ideološko in nacionalistično motivirano glasbenozgodovinsko tezo o avantgardnih dosežkih dunajskega ekspresionizma v glasbi 20. stoletja kot edinem *generatorju* glasbenega modernizma smo poimenovali kot »adornovska zmota« zato, ker je imel Theodor W. Adorno ključno vlogo pri njenem utemeljevanju in širjenju. Manipulativnost njene vsebine dokazuje *izključevanje* ostalih sočasnih modernističnih smeri, gibanj in avantgard s strani njegovih pristašev, pojasnjuje Markus Bandur. Navaja ironično posmehovanje Arnolda Schönberga iz neoklasicizma in novih pojavov v dvajsetih letih (folklorizma, vitalne ritmike, antiromantike, nove stvarnosti), Weberново označevanje neoklasicizma s »kopijo stila«, podobno Adornovo uporaba izraza v njegovih številnih kritikah po letu 1925 ... Konec dvajsetih let je slednji prvič poskušal zaokrožiti teorijo o moderni glasbi, ko je okrog pojmov *neoklasicizem* in *klasicizem* ustvaril sociološko, kulturno, poli-

1 Karmen Salmič Kovačič, »Donedavno pojmovanje glasbenega modernizma – 'adornovska zmota'?«, *Muzikološki zbornik* 53, 1 (2017): 121–141.

tično in glasbeno nadvse zapleteno pomensko polje, za moderno glasbo pa označil le Schönbergov krog.²

Posledice adornovske miselnosti so zaznavne v pojmovanju glasbenega modernizma, tradicionalizma, glasbene avantgarde, neoklasicizma, nove tonalnosti, atonalnosti ipd. Zato nanjo vse bolj opozarjajo številni raziskovalci. »Standardno historično paradigmo in zgodbo o novodunajski šoli, ki pa se je v času postmodernizma in neoromantizma začela postavljati pod vprašaj«, obravnava Leon Botstein v *Grove music online* pod geslom o glasbenem modernizmu,³ prenovljeno kritičen pogled na zgodovinsko preteklost pa prežema, med drugim, tudi prispevke več avtorjev, ki obravnavajo glasbo prve polovice 20. stoletja v *The Cambridge history of twentieth-century music*⁴. Christopher Butler, denimo, je prepričan, da je bilo veliko različnih vrst avantgardnih skladateljev, ki so odprli široko zasnovano in pluralistično konverzacijo o novih smereh glasbe tega časa, zato ne morejo biti zreducirani po Adornovih marksističnih principih na najožji krog.⁵ Andrew Timms vidi kot posledico in problem »umišljene konstrukcije glasbene zgodovine« v tem, da se modernizem še vedno prepogosto povezuje z enim samim aspektom glasbe – atonalnostjo.⁶ Podobno ugotavlja Peter Franklin, ki priznava, da je bila *regresivnost* glasbe z elementi tonalnosti nasproti *progresivni* uporabi disonance in atonalnosti najpogostejše uporabljena formula in da nas je šele postmodernistična historiografija opogumila, da ponovno razmislimo o tem.⁷ Timms tudi meni, da je določena sinhrona logika tistih, ki so enačili glasbeni modernizem z atonalnostjo, dodekafonijo pa s koncem zgodovine tonalnosti, odrinjala in pripeljala do razporejanja ostalih slogov ter gibanj (kot sta npr. neoklasicizem in surrealizem) okrog samooklicanega mainstreama. Zanj je organski mo-

2 Markus Bandur, »Neoklassizismus«, v *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Ordner IV: M–O, ur. Heins Heinrich Eggebrecht in Albrecht Riethmüller (Weisbaden: Franz Steiner Verlag, 1994), 19–20.

3 Leon Botstein, »Modernism«, v *Oxford music online – Grove music online* (Oxford: Oxford University Press), 2007–2016.

4 Nicholas Cook in Anthony Pople, ur., *The Cambridge history of twentieth-century music* (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004).

5 Christopher Butler, »Innovation and the avant-garde, 1900–20«, v *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook in Anthony Pople (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 87.

6 Andrew Timms, »Modernism's moment of plenitude«, v *The modernist legacy: essays on new music*, ur. Björn Heile (Farnham, Surrey: Ashgate, 2009), 13.

7 Peter Franklin, »Between the wars: traditions, modernisms, and the 'little people from the suburbs'«, v *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook in Anthony Pople (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 187.

del glasbene zgodovine z *razvojem tonalnosti* in njenim *koncem* izmišljena zgodba, ki nima osnove v realnosti. Izkazalo se je, da je tonalnost kljub svojim »padcem« in »vzponom« ostala osrednja urejevalna moč v glasbi, kombinacija tonalnosti in modernosti pa gravitacijsko središče zgodovine glasbe, trdi. Povezovanje modernizma z atonalnostjo je po njegovem mnenju »omejeno« – ne le zato, ker ignorira potencialno historično raznovrstnost glasbe, ampak tudi zato, ker nas prepričuje, da modernizem naznanja konec njene zgodovine, v bistvu pa gre le za problematično pot filozofije njene historiografije z bolečim koncem.⁸

»Adornovska zmota«, neoklasicizem in klasicistični modernizem

Na kritiko adornovske miselnosti naletimo tudi pri obravnavi neoklasicizma in *modernističnega klasicizma* – pojma, ki ga vpeljuje Danuser, kot rečeno, prav zaradi omenjenega pojava. Prepričan je, da je bil *klasicistični modernizem* (med tem in *modernističnim klasicizmom* ne vidi vsebinskih razlik), eden najbolj vplivnih fenomenov glasbene zgodovine v prvi polovici 20. stoletja, po krivici odrinjen kot nasprotni pol *radikalnega modernizma* s pejorativno oznako *neoklasicizem*, in se sprašuje, če ni bilo celo del tega ter poziva k ponovni definiciji.⁹ Vrednotenje v okviru predsodka o dveh antagonističnih vrednostih – čistega *klasičnega* ideala na eni strani in čistega *modernističnega* na drugi strani ne vzdrži več, meni.¹⁰

Tudi Markus Bandur ugotavlja, da je Adorno z izrazom neoklasicizem označeval predvsem restavrativen in reakcionaren glasbenoizrazni koncept.¹¹ Anahronistično pojmovanje neoklasicizma kot *klasičnega* pomeni za Timmsa posvetiti pozornost le končni točki historične sheme, v kateri se tonalnost z »najvišje« razvojne točke premakne do »krizne«, predstavlja pa tveganje, da spregledamo osupljiv način, kako je ta najvišja točka oblikovana.¹²

8 Timms, »Modernism's moment of plenitude«, 15, 22–24.

9 Hermann Danuser, »Rewriting the past: classicisms of the inter-war period«, v *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook in Anthony Pople (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 282–283.

10 »'Classicism' needs to be prised away from the prejudices that have crushed it under the mutually antagonistic values of a *pure classical* ideal on the one hand, and a *pure modernist* one the other. [...] These evaluations, which on both side are developed from 'pure' stances, *do not stand up any more*.« Prav tam, 282.

11 Bandur, »Neoklassizismus«, 2.

12 Timms, »Modernism's moment of plenitude«, 19.

Posodobljen pogled na neoklasicizem ponuja *Oxford music online* izpod peresa Arnolda Whittalla. Neoklasicizem definira kot slogovno gibanje v nekaterih delih skladateljev 20. stoletja, ki so, zlasti v obdobju med obema vojnama, oživili uravnotežene oblike in jasno prepoznavne tematske procese zgodnejših slogov, v nasprotju s pretiravanjem v dimenzijah in umanjkanjem oblikovnega reda poznega romantizma. Kot splošni pojem za specifična slogovna načela je zanj izraz *neoklasicističen* nenatančen in nikoli ni bil razumljen kot da bi se nanašal izključno na obuditev tehnik in oblik Haydna, Mozarta in Beethovna. Kot gibanje si je neoklasicizem izbral slogan »nazaj k Bachu«, čeprav je bilo zanj manj značilno oživljanje tradicionalnih postopkov kot pa reakcija na romantizem ali ekspresionizem. Vendar njegov cilj ni bil eliminirati vse ekspresivnosti, ampak jo le oklestiti in kontrolirati, meni.¹³ Izraz se je najprej nanašal na Stravinskega v letu 1923 in veljal zlasti za njegovo glasbo od *Pulcinelle* (1919–20) do *Razuzdančevega življenja* (1947–51), čeprav so dela skladateljev kot so Prokofjev (*Klasična simfonija*, 1916–17) in Satie (*Birokratična sonatina*, 1917 z uporabo glasbe Clementija) že pokazala domiselnost, ekonomijo sredstev in aluzijo na oz. citiranje predromantičnih skladateljev, kar je najpogostejši prepoznaven znak neoklasicizma. Whittall imenuje neoklasicizem »historični performans« in ga primerja s »tendencioznim potovanjem nazaj – tja, kjer še nismo bili«. ¹⁴ Označitev dejansko celotne vidnejše kompozicijske produkcije iz obdobja med 1918 in 1945 (Varèse je morda osrednja izjema) kot »neoklasicistične« je skupna vsem sodobnejšim piscem, ki verjamejo, da je bila pred letom 1945 storjena napaka, ki ji ni mogel ubežati niti pozni Webern – okoriščanje s skrajnimi inovacijami ekspresionizma, pojasnjuje.¹⁵ V *Pogovorih Stravinski-Craft* je označil Stravinski neoklasicizem kot »obdobje formulacije«, ki je sledilo »obdobju raziskovanja« z viškom v letu 1912. Zanimivo je, da je slednji identificiral tudi tri neoklasicistične "šole": svojo, Hindemithovo in Schönbergovo, vključno s tistimi dvanajsttinskimi deli, ki so kljub atonalni klasifikaciji povezana z baročnim in klasicističnim obdobjem prek tekstone in formalnega načrta. Še bolj presenetljivo pa je Boulezovo prepričanje, ki ga navaja isti pisec, da se poti Stravinskega in Schönberga do neoklasicizma razlikujejo v bistvu le v tem, da je ena *diatonična*, druga pa *kromatična* in da sta oba skladatelja »posvojila mrtve oblike ter bila

13 Arnold Whittall, »Neo-classicism«, v *Oxford music online – Grove music online* (Oxford: Oxford University Press, 2007–2016).

14 Prav tam.

15 Prav tam.

tako obsedena z njimi, da sta jim dopustila, da transformirajo njune glasbene ideje vse do izumrtja.«¹⁶

Na kratko še o najnovejših spoznanjih in pogledih na to slogovno smer, ki jih razkriva Hermann Danuser v že omenjeni dvanajst let stari zgodovini glasbe 20. stoletja, ki je izšla v Cambridgeu. Po eni strani »obrača na glavo« tudi dolgoletno historiografsko tradicijo, ki je bila očitno ideološko-nacionalni konstrukt, po drugi strani pa jo primerneje definira oziroma postavlja na pravilnejše temelje. Obširneje razloži tudi začetke neoklasicizma, zgodovino njegove percepcije in kje je bil storjen »izvirni greh« za njegovo »izkrivljeno« pojmovanje. Pravi, da so morali biti v danem zgodovinskem trenutku izpolnjeni trije pogoji, da se je neoklasicizem mogel izviti iz raznotere predhodne faze oziroma oscilacije med klasicizmom in dunajskim modernizmom ter postal prevladujoča sila v sodobni glasbi. Prvi pogoj je bil ta, da je ekspresionistični modernizem zaključil svoj krog; drugi, da je avantgardno eksperimentiranje začelo izgubljati umetniško atraktivnost in socialno legitimiteto; tretji pa, da se je morala pojaviti oblika sodobne glasbe, ki je bila dojemljivejša za širšo publiko z vrnitvijo k bolj znanim (tradicionalnim) slogovnim sredstvom in oblikam.¹⁷

Meni, da sta se oba, Stravinski in Schönberg, v dvajsetih letih, čeprav na različen in antagonističen način, vrnila k preteklosti, ko sta postavila vzore za novo tonalnost na eni in dodekafonijo na drugi strani za nekaj desetletij ter da v tem smislu razlike med njima ne bi smeli videti kot strogo antitetične. Tri šole neoklasicizma, ki jih je omenjal Stravinski (Schönbergovo, Hindemithovo in svojo), so potem določale smeri glasbene zgodovine med letoma 1930 in 1945.¹⁸ Po srečanju Mednarodnega združenja za sodobno glasbo v Benetkah leta 1925 so se začele razlike med njihovimi predstavniki, ki so bile do tega »premirja« še fleksibilne, zaostrovati, razlaga Danuser. V estetiki in kompozicijski tehniki je nastala polarizacija med dodekafonsko

16 Prav tam.

17 »The historical moment when neoclassicism was able to emerge from a many-faceted preliminary phase or oscillation between traditional classicism and modernism and become the predominant force in contemporary music was, however, not reached until three conditions were met: expressionist modernism had to run its cycle; avant-garde experimentation had to start losing its artistic attractions and social legitimacy; and there had to emerge the possibility of a form of contemporary music that would be accessible to wider segments of the public thanks to its recourse to familiar stylistic means and forms.« Danuser, »Rewriting the past: classicisms of the inter-war period«, 264.

18 Igor Stravinsky in Robert Craft, *Memories and Commentaries* (London, 1981), 122. Cit. po: prav tam, 264–265.

atonalnostjo, ki ohranja romantične principe ekspresivnosti na eni strani in novo tonalnostjo (»neotonality«), ki teži k objektivizaciji in zavračanju vse subjektivne izraznosti, na drugi. Prav zato splošna javnost dolgo ni vedela, da je bil Schönberg z razrešitvijo formalnih problemov svoje dvajststonske glasbe v prvi vrsti klasicist, je prepričan. *Zmotna* polarizacija je dobila na veljavi tedaj, ko je Adorno leta 1949 pisal le iz Schönbergovega zornega kota in razvil filozofijo nove glasbe, ki si je izposodila iz intelektualne zgodovine koncept *razvoja* nasproti *restavraciji*. Dejstvo je, da je neoklasicizem, zlasti tisti iz 20-ih let, ne glede na velike razlike v estetiki in kompozicijski tehniki, mogoče razumeti kot močno stremljenje k novi spojitvi klasicizma in modernosti (»*new unity between classicism and modernity*«) v glasbi z vrnitvijo k preteklosti. To gibanje je zajelo vse pomembnejše skladatelje, vključno s Hindemithom, ugotavlja Danuser.¹⁹

Kljub številnih delom po vzoru preteklosti²⁰ se nova epoha po njegovem mnenju ni začela, dokler Stravinski ni razvil svojega načina predelave izvirnega gradiva z miksturami harmonskih popačenj, nerazvezanih disonanc oz. značilne instrumentacije. Primeri adaptacije predhodne glasbe v baletni obliki so sicer že nekaj časa obstajale, vendar je prav Stravinski prvi doumel možnosti njene neoklasicistične parodije.²¹ Po preselitvi v ZDA je tudi prvi prispeval k formiranju univerzalne neoklasicistične teorije v glasbi, ki jo je predstavil leta 1939 v *Poetiki glasbe* ter temelji zlasti na konceptu *reda in oblike*.²² Nacionalni klasicizmi so se po njegovem razvili približno v istem času, ozirajoč se k nacionalnim slogom preteklosti kot svoji osnovi, željo, kot denimo v Italiji in Španiji, prispevati k občutku nacionalne identitete.²³ Vplivna interpretacija *neoklasicizma* Stravinskega pa se je pojavila na temelju ruske formalistične teorije, ki so jo v prvi dekadi 20. stoletja razvili Viktor Šklovski, Jurij Tinjanov in drugi.²⁴ Prednost takšnega pristopa

19 Prav tam, 264–265.

20 Casella, *Pupazzetti*, 1915, Vincenzo Tommasini, *Le donne di buon amore*, 1917 po D. Scarlattiju, Ottorino Respighi – *La boutique fantastique* po Rossiniju, 1919 itd.

21 Opera *Mavra*, 1921–22 (Puškin, po zgledu Glinke), balet *Vilin poljub*, 1928 (po zgledu Čajkovskega) predstavljata »ruski neoklasicizem«. Prav tam, 266.

22 Pojavlja se v izizvalno suhoparnem aksiomu, pravi Danuser, ko citira besede Stravinskega: »*Composing, for me, is putting into an order a certain number of these sounds accordnig to certain interval-relationships.*« Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the form of Six Lessons* (tr. Arthur Kandel and Ingolf Dahl). Cambridge, MA, 6th edn, 1982, p. 37. Cit. po: prav tam, 266.

23 Prav tam, 267.

24 Viktor Erlich, *Russischer Formalismus* (Frankfurt am Maain, 1973), 189ff. Citirano po: prav tam, 268, op. 14.

je bila v tem, da je branil avtentični neoklasicizem pred polemično obtožbo golega restavriranja starih slogov, vendar se še vedno v marsičem razlikuje od zmerne modernizma, ki se je iz njega razvil ter postal vplivna sila v tridesetih in štiridesetih letih 20. stoletja. Bistveni za ruski formalizem so koncepti *parodije*, *deformacije* in *potujitve*, pojasnjuje Danuser. Nanašajo se na tehnične postopke spreminjanja obstoječih struktur in oblik, s ciljem *transformirati* estetsko izkušnjo ter z njo povzročiti drugačen odziv publike. Ta je bil zares zelo buren, saj je bila navajena na sodobno glasbo, ki je bila izključno v okvirih poznoromantistične estetike.²⁵ Po pravilnem predvidevanju ruskih formalistov vpliv tako ozko pojmovanega neoklasicizma ni bil širok: ostal je *omejen* predvsem na Stravinskega, zlasti na njegova dela do sredine tridesetih let. Principa parodije in potujitve sta bila okrnjena zaradi konstantnega stremjenja k inovaciji, znotraj katere so ostale *historične reference* ostale *le eden od* možnih slogov. S splošno averzijo do romantizma in 19. stoletja zaznamovana dela Nadie Boulanger in njenih učencev so tudi prispevala k določitvi zgodovine »neotonalne« glasbe v drugi četrtini 20. stoletja.

V kolikšni meri so bili individualni neoklasicistični opusi oz. gibanja *univerzalni* (kot pri Stravinskem) ali *nacionalni* v orientaciji, ostaja zahtevno vprašanje za nadaljnje raziskovanje, meni Danuser. Po mnenju Erica Salzmana je bila ideja neoklasicizma, ki se je izkristalizirala v slog sintetizirane *neotonalne* glasbe, najbolj uspešna v tistih predelih, kjer je dobil klasicizem poznega 19. stoletja prizvok izumetničenega vsiljenega konstrukta, torej zunaj glasbene kulture centralne Evrope.²⁶ Potrebno bi bilo opredeliti razlike v razvoju neoklasicizma v posameznih državah, pravi, saj gre za različne izvore, ki bodo pomagali pojasniti splošni trend neoklasicističnega gibanja.²⁷

25 Prav tam, 267–268.

26 Eric Salzman, *Twentieth-Century Music: An Introduction*, 2nd edn (Englewood Cliffs, NJ, 1974), 43ff. Cit. po: prav tam, 269, op. 15.

27 Različne izvore neoklasicizma pri Italijanih, Francozih in Nemcih Danuser pojasni z besedami: »In 1920 Casella, Milhaud, and Hindemith set out from different points to make their contributions to the development of music in Italy, France, and Germany before coming, a little later, exponents of neoclassicism. In Italy neoclassicism came from the rejection of verismo opera and a desire to promote instrumental music; in France it sprang from a reaction to the primacy of German music's expressive aesthetic; in Germany itself it began with distaste for the expressive principles and formal canon of the classical and Romantic periods, including expressionism. Such a diversity of origins certainly provides some explanation for the general trend of developments in neoclassicism.« Prav tam, 269.

Torej je pot raziskovanja izvora in oblik slovenskega neoklasicizma tudi še pred nami. Gotovo je to področje, ki je bilo doslej najmanj raziskano, zlasti zaradi njegove slabšalne obravnave z vidika in v luči adornovske mislenosti, zato je bil prav ta slogovni pojav večinoma tudi pri nas obravnavan kot regresiven in znotraj »vračanja k tradiciji«.

Da bi se zgodovinarji lahko izognili antagonističnemu pojmovanju preteklosti, zlasti slabšalni konotaciji izraza »neoklasicizem«, vpeljuje Danuser, kot rečeno, izraza »klasicistični modernizem« oziroma »modernistični klasicizem«.²⁸

Meni, da danes ideal (dunajskega) modernizma kot edinega dejavnika razvoja ni več kredibilen, kajti zelo dvomljiva je ideja o novi glasbi, ki bi naj zaključila svojo heroično fazo v dvajsetih letih, iz slepe ulice pa se zopet pojavila z razvojem serialne glasbe po drugi svetovni vojni. *Neoklasicizem* je po njegovi oceni prej *del širše razumljenega* in primerneje pojmovanega glasbenega modernizma.²⁹

Meje med kreiranjem in prirejanjem, med invencijo in imitacijo so veliko bolj elastične, kot so pripravljeni priznati teoretiki estetike, ki fetiširajo izvirnost, ugotavlja.³⁰ Modnost del s končnico »-ana« je dosegla svoj višek med prvo svetovno vojno in sredino 20. stoletja. To je bil izraz »modernističnega klasicizma« (»modernist classicism«) – koncepta, ki se mu zdi bolj produktiven kot Adornova negativna ideja »neoklasicizma« (ta jo je formuliral šele, ko je bilo gibanje že izčrpano), ker ne zagovarja *restavracije*, ampak *modernost*. Center tega razvoja je bila Italija: »-ana« dela so napisali Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero in Ottorino Respighi, skladatelji rojeni okrog 1880. Tudi malo mlajši Luigi Dallapiccola je prispeval k temu žanru, čeprav na svoj način.³¹

28 »But if historians are to avoid making antagonism of the past the basis of their own understanding, what initially appears to be the oxymoronic notion of 'modernist classicism' or 'classical modernism' can be helpful. Simply at the level of terminology, it signals an endeavour to reevaluate the phenomenon that has generally been treated in German-language musical historiography under the negative title of 'neoclassicism'.« Prav tam, 282–283.

29 »Today the ideal of modernism as a single-minded drive for progress is no longer credible: there is scepticism about the idea that new music ended its heroic phase in the 1920s, emerging from a blind alley only with the development of serialism after the Second World War. Neoclassicism is rather part of a more comprehensively and adequately understood musical modernism.« Prav tam, 282–283.

30 Prav tam, 270.

31 Tovrstna orkestralna dela so napisali, denimo, Malipiero – *Cimariosiana*, 1921, *Vi-valdiana*, 1952, *Gabreliana*, 1971; Respighi – *Rossiniana*, 1925; Casella – *Scarlattiana*, 1926.

Takšna »-ana« dela, kot denimo *Rossiniana*, so *del širšega zgodovinskega konteksta*, skupaj s skladbami *brez »-ana«* v naslovih, pojasnjuje Danuser.³² Tudi *Pulcinella* od Stravinskega (1920), ki jo imamo za izvor neoklasicizma in pionirsko delo v modernizaciji zgodovinskega gradiva, je dejansko *del istega* splošnega razvoja, pravi.³³ V Italiji se je *modernistični klasicizem* manifestiral v nacionalni tendenci vrnitve v slavno dobo italijanske glasbene zgodovine. Čeprav se tovrstna dela precej razlikujejo v rabi *raznolikosti virov*, je ta glasba predstavljala odklon od prevlade germanskega romantizma. »-Ana« dela na splošno predstavljajo le eno od možnosti kreativnega priziva že obstoječe glasbe in so le *eno od* klasicističnih idej in praks. Npr. z *Bachianas brasileiras* (1930) se je Heitor Villa-Lobos z obračanjem k Bachu priključil predvsem ključnemu trendu v evropskem *modernističnem klasicizmu*, v katerem so se »priredbe« Bacha izpod peresa Weberna, Schönberga, Stravinskega in mnogih drugih, denimo Hindemitha (*Ragtime wohltemperiert* in *Ludus tonalis*) uveljavile kot prevladujoč slogovni vpliv.³⁴

Glasbeno retuširanje (»musical retouching«) obsega *najrazličnejše* aspekte zgodovinskega teksta: tonaliteto, melodične linije, zvočne vzorce, obliko in ostale elemente glasbe, posamezno ali kombinirano. Gre za *ambivalenten* zgodovinski značaj *klasicističnega modernizma* oz. *modernističnega klasicizma*, ki je *kombinacija* preteklosti in sedanosti, zgodovine in današnjega dne.³⁵

Slogovno predstavlja *klasicistični modernizem* (izraz nam je ljubši zaradi samostalniške besede) oddaljitev od glasbenega modernizma s preloma stoletja, gre za *razvoj*, ki ga je povzročila kriza nove glasbe okrog leta 1910, pojasnjuje Danuser. V širšem smislu predstavlja obenem *odklon* od dveh glavnih paradigem 19. stoletja – nemške instrumentalne glasbe in italijanske opere, ki sta postali med elitami vsakdanjost univerzalne vrednosti, kljub različnim nacionalnim in kulturnim vidikom. Tudi v 20. stoletju so imele kljub internacionalnemu vplivu celo radikalne skladbe kot npr. Schönbergov *Pierrot Lunaire* in Stravinskega *Pomladno obredje* svoj izvor v elementih nacionalnega, če ne regionalnega. *Klasicistični modernizem* se zato po Danuserju, kot vsak estetski koncept, *upira* omejitvam *slogovne* definicije. O tem priča način, kako so glasbeni zgodovinarji »zapakirali« različne fenomene klasicizma (različne »tonalne« eksperimente Stravinske-

32 Prav tam, 272.

33 Prav tam, 273.

34 Prav tam, 273–274.

35 Prav tam, 275.

ga, Hindemitha in Bartóka, dodekafonsko atonalnost Schönberga) v isto kategorijo. Dejstvo je, pravi, da so bili vsi ti fenomeni izvirno povezani s skupno averzijo do estetike, ki je okrog stoletja, povzdignila ideal absolutne glasbe v estetsko religijo glasbene metafizike.³⁶

S Stravinskim je slogovni obrat pridobil *univerzalno* kakovost. Hindemith, Bartók in ostali skladatelji so uvedli principe 18. stoletja v svoja dela na *inovativen* način, brez ozira na nacionalne slogovne kategorije. Poskušali so se izogniti vsemu, kar bi spominjalo na simfonično tradicijo 19. stoletja (denimo postopku »organskega« razvoja motivov), čeprav se je zgodovinsko tudi ta gradbeni princip izkazal za *ambivalentnega*, saj so se v istem času pojavile nacionalne zahteve. Okrog leta 1930 se je zdelo manj neobhodno potegniti jasno ločnico z estetskimi ideali 19. stoletja in tako so dela iz te dobe (kot simfonije, obsežni koncerti, simfonične pesnitve) dobile *obnovljen* pomen. S *Klavirskim koncertom* iz leta 1942 se je Schönberg ozrl nazaj k velikim romantičnim primerom oblike, namesto k skromnejšim baročnim modelom. To je izraz ponavljajočega se spreminjanja zgodovinske reference, ki je bistveni sestavni del *internacionalne mreže* povezav v *klasicističnem modernizmu*, pojasnjuje Danuser in meni, da univerzalni in nacionalni faktorji vsekakor vplivajo na slogovni in ideološki ravni, vendar se razmerje med njimi spreminja.³⁷ Med letoma 1920 in 1950 je bila ideja o *klasicističnem modernizmu* povezana z nacionalnimi glasbenimi elementi, vendar je dandanašnji jasno, da je glasba, ki je nastala pod tem okriljem, črpala še iz vrste drugih virov, je prepričan. Niti nacionalna niti univerzalna orientacija ne zagotavljata uspešnosti glasbenega dela ali ga izključujeta, ugotavlja in povzema: »Modernistični klasicizem je ena od temeljnih kategorij v historiografiji umetnosti in glasbe, ki je ne moremo definirati kot golo prepisovanje preteklosti: poglobljen pregled Scotta Messinga, Wolfganga Ratherta, and Volkerja Scherliessa kaže *izjemno zgodovinsko širino*, ki jo ta kategorija obsega.³⁸

Arnold Whittall pa meni, da »vseobsegajoča definicija sicer reši marsikateri problem, npr. potrebo po odločitvi, v kakšnem smislu je Prokofje-

36 Prav tam, 278.

37 Prav tam, 279.

38 Scott Messing, *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg-Stravinsky Polemic*, Ann Arbor, 1988; Wolfgang Rathert, »Vom Klassicismus zur Postmoderne: Anmerkungen zur Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts«, in: Meyer, ed., *Klassizistische Moderne*, 1996, 40–59; Volker Scherliess, »Torniamo all'antico e sarà un progresso« – »Creative Longing in Music«, in: Boehm, Mosch, and Schmidt, eds., *Canto d'Amore*, 39–62, and *Neoklassizismus: Dialoge mit der Geschichte* (Kassel: 1998). Cit. po: prav tam, 280.

va *Klasična simfonija* neoklasicistična, njegovi *Peta* in *Šesta simfonija* pa ne. Saj je pri mnogih skladateljih, od Berga in Bartóka do Lutosławskega, Elliota Carterja in Daviesa iluzorno poskušati ločiti 'inovativno' (in nadaljevanje ekspresionizma) od bolj očitne 'tradicionalnosti'. In vedno obstaja možnost, da bomo skladatelja, ki ga imamo danes za radikalnega ekspresionista, imeli jutri za neoklasicista.³⁹ Omenjene težave z definicijo povzročajo probleme, ki jih predstavlja neoklasicistična glasba za analitike, ocenjuje. Nevarnost neproduktivnega posploševanja je morda pri neoklasicizmu večja kot pri katerem koli drugem slogu, opozarja. Zanj je zaenkrat najprepričljivejši pristop takšnih analitikov, kot je Salzer, čigar pogosto zelo temeljite modifikacije Schenkerjevih postopkov lahko vsaj določijo, do kakšne mere je lahko posamezno delo definirano kot »tonalno« nasploh.⁴⁰

Z Whittallovo bojaznijo o nerešljivosti analitičnih problemov v zvezi z neoklasicističnimi skladbami se težko popolnoma strinjamo. Dejstvo je, da so bili tudi analitiki žrtev »adornovske zmote«. Napačno se zdi že razmišljanje o določanju količine tonalnosti v nekem delu, če je to modernistično, posttonalno, zunajtonalno, kljub številnim jasno prepoznavnim elementom iz starega sistema, saj gre pogosto za drugačno teksturo (politeksturo), razširjen nabor tonskih vrst (ne le molovih in durovih), njihovo naslojevanje, kolažni pristop in podobno. Iskati tradicionalne elemente v modernističnem delu zato, da bi se ga označilo za tradicionalnega, je nesmisel in sestavni del manipulacije. Problem je bil torej povsem drugje: v ignoranci do priznavanja modernosti sodobnemu glasbenemu jeziku, ki elemente tradicije kombinira in povezuje med seboj na nov, a manj radikalen način. Dokaz za to je neustrezna, dvoumna in nedorečena terminologija za poimenovanje fenomenov iz območja posttonalne glasbe, ki ni atonalna niti tonalna. Množico teoretičnih fenomenov iz skladb modernističnega klasicizma v posttonalni tonikalnosti bo potrebno zato terminološko definirati na novo.

Polislogovnost v opusu Demetrija Žebreta

Če navežemo obe pravkar predstavljeni ideji na opus Demetrija Žebreta (1912–1970), lahko rečemo, da analitični izsledki⁴¹ potrjujejo Danuserje-

39 Whittall, »Neo-classicism«.

40 Prav tam.

41 Analizam Žebretovih skladb sta bili posvečeni magistrsko in doktorsko delo avtorice prispevka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Prim. Karmen Salmič Kovačič, *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*, mag. delo (Ljubljana: samozal., 2006), 31–194, in *Demetrij Žebrè in sodobne slogovne tendence slovenske glasbe*, doktorska disertacija (Ljubljana: samozal., 2016), 115–178.

vo teorijo. Namreč, le redko katero skladateljevo delo lahko slogovno eno- značno opredelimo, čeprav vemo, da je študiral pri Slavku Ostercu, Josefu Suku in Aloisu Hábi. Še najlažje izrazno prepoznamo njegove pretežno eks- presionistično zasnovane samospeve in komorna dela ter impresionistič- ne (simbolistične)⁴² *Tri vizije* za simfonični orkester. Povsod drugod more- mo govoriti o polislogovni sintezi in pri opisovanju precej jasno med seboj ločevati posamezne strukturne elemente, ki komaj skupaj učinkujejo kot učinkovita celota.

Kljub številčni skromnosti skladateljevega opusa lahko ugotovimo, da je ta nastajal premišljeno, konsistentno ter z dodelano glasbeno poetiko. Slednja se je sicer od najzgodnejših stvaritev iz leta 1925 do zadnje skladbe v letu 1949 spreminjala, pod vplivom in v skladu s sodobnimi slogovnimi tendencami časa ter okolja, v katerem je živel. Kot večina slovenskih mo- dernistov prve polovice 20. stoletja, ki jih je pritegnila in zaznamovala ideja »napredka« oziroma »inovacije«, je v novem ter svobodnem zvočnem sve- tu po prelomu s tradicionalno tonalnostjo moral poiskati drugačne rešit- ve vezivnosti in artikulacije glasbena toka, kar je prej omogočal tonalni sis- tem sam po sebi.

Analize večine njegovih skladb, zlasti pa vseh orkestralnih, so pokaza- le, da je njegov opus večkrat doživel slogovne premene. Preseneča dejstvo, da je mladi ustvarjalec začel svojo kompozicijsko pot s precej radikalni- mi novostmi za tisti čas v slovenski glasbi pod vplivom ekspresionističnih slogovnih tendenc pri nas in tudi že elementov nove stvarnosti. Kje je do- bil spodbude za tako aktualen in disonančno zaostren zunajtonalni zvočni svet, denimo, v zgodnjih samospevih, kot so *Tepežnica* (1928) in *Trije samo- spevi* na Župančičeva besedila (1929), ostaja odprto vprašanje.

Skladbe iz časa študija pri Slavku Ostercu (v letih 1929–1934) kaže- jo med drugim vpliv Hindemitha, Stravinskega, Šostakoviča, nove stvar- nosti, jazzovskih elementov ter ameriške plesne glasbe tistega časa. Zlasti opazen je parodično-humoren lahkotnejši in antiromantični izraz, zna- čilen za predstavnike francosko-ruske osi znotraj širokega toka moder- nističnega klasicizma oziroma klasicističnega modernizma (*Intermezzo saxofobico* za saksofon in klavir, 1932, *Burleska* za violino in klavir, 1933, *Pihalni trio* za flavto, klavir in fagot, 1934 ter orkestralna *Suita* za mali orkester).

42 Čeprav je »glasbeni simbolizem« primernejša slogovna oznaka za glasbo *Treh vi- zij*, ki s »slikanjem« narave ali zunanjih pojavov nimajo nič skupnega, gre pri teh za kompozicijsko tehniko »impresionizma«, ki je najpogostejši in najbolj uveljavljen iz- raz za slog, denimo, Debussyjeve glasbe.

Zanimivo je, da je skladatelj v svojih samospevih ter v večini svojih komornih in solističnih del ohranil ekspresionistični slog z elementi nove stvarnosti vse do zadnjih *Treh samospevov* na besedilo Mitje Šarabona leta 1944. To dokazujeta tudi denimo *Scherzo* (1925) in *Nocturno* (1944) za klavir oz. priredba slednjega za violino in klavir (1947), ki začenjajo ter zaključujejo njegov ekspresionistični lok izraznosti. Ta se še posebej vzpne med in po Žebretovem prihodu iz Prage v delih kot so *Godalni kvartet* (1935), *Caprice* (1935) in *Preludij* za violino in klavir (1936), *Trije lirični poemi* za violino in klavir (1937), komorne skladbe in otroški zbori v četrtonskem in šestintonskem sistemu ter orkestralni skladbi *Tek* (1935) in *Toccata* (1936). Sodijo med »najradikalnejša« slovenska ekspresionistična dela.

Leta 1938 začne Žebre vključevati impresionistične tehnike v svoj kompozicijski slog in ustvari zaporedoma dve obsežni skladbi pod vplivom Clauda Debussyja. Polislogovni balet (simfonično sliko v treh stavkih) *Dan* oz. *Bacchanale* (1938–1942)⁴³ z elementi impresionizma, ekspresionizma, nove stvarnosti in postromantike zaključí štiri leta zatem. Njegova zamisel o izključno impresionistični skladbi pa se uresniči že prej. Leta 1939 nastane njegov prvi »impresionistični biser« z naslovom *Vizija*, ki se ji pridruži leta 1942 *Tretja*, imenovana tudi *Prebujenje*, in leta 1943 še *Druga*. Cikel *Treh vizij* (sestavil ga je glede na glasbeno vsebino, ne po letnicah nastanka), je njegovo najbolj slogovno enovito delo in eno najboljših orkestralnih impresionističnih skladb na Slovenskem.

Nekatere impresionistične tehnike ostanejo v manjši meri del kompozicijskega stavka tudi v njegovih kasnejših orkestralnih skladbah, kljub njihovem drugačnemu končnemu izraznemu učinku (figuralne teksturne plasti, za impresionizem značilne tonske vrste – pentatonika, celotonska lestvica ipd. ob daljših, tudi kromatičnih tonskih strukturah). Pod močnejšim vplivom impresionističnega izraza in tehnike, ki ga združi z ekspresionističnem, pa ostaja le še *Maja in morje* za sopran in orkester (1944). Tendenci socialističnega realizma z večjim nagibom k tradicionalnim oblikovnim postopkom in diatoničnim strukturam je prilagodil skladatelj orkestralna dela *Svobodi naproti* (1944), *Žalno glasbo v spomin Slavka Osterca* (1945) in *Allegro risoluto-marciale* (1949), posebej veličastno polislogovno delo sodobnega klasicističnega modernizma pa je *Concertino* za klavir in orkester (1946).

43 Skladba je poznana pod naslovom *Bacchanale*, dokler se ni ugotovilo pravega naslova dela. Prim. Salmič Kovačič, *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*, 59–72.

Podrobneje poglejmo orkestralna dela, ki jih zaznamuje polislogovnost modernističnega klasicizma, razen *Treh vizij*, ki jih ne kaže razumeti drugače kot Žebretovo študijo impresionističnega sloga.

Suita za mali orkester (1932) v štirih stavkih (*Koračnica*, *Valček*, *Tango*, *Blues*) kaže slogovne vplive novega klasicizma, novega baroka, nove stvarnosti in jazzovske glasbe. Zaznamujejo jo punktirani ritmi, ritmična polimetrija v horizontali in vertikali, ostinatni ritmični utrip, novobaročni oblikovni postopki, svoboden posttonalni zvočni prostor – od razširjenih diatoničnih tonskih vrst do popolne kromatike, svobodna raba nefunkcionalno vezanih tonalnih in novih akordskih struktur (iz kvart, kvint) ter njihovo politeksturno naslojevanje. Neoklasicistična parodija s humornim učinkom je posledica »politonikalne« melodične linije v stilu Prokofjeva ali Šostakoviča in ostinatnih teksturnih plasti.

V dveh delih za veliki orkester iz časa praškega študija – v *Teku* (1935) in *Toccati* (1936) je Žebre disonančno zaostрил tonski prostor do skrajnih meja s popolnim zapolnjevanjem kromatičnega prostora, vendar brez Schönbergove dodekafonske sistematike, kar je bil brez dvoma Hábin zgled, razvijanje neskončne variacije motivičnega gradiva brez ponavljanja pa Hábin in Sukov vpliv. Skladba ima skrajno napeto, ekspresionistično, glasbeno dikcijo, z ekstremnimi dinamično in disonančno zaostrenimi viški. Redko ponavljanje tonov je prisotno zgolj v določenih, motorično-ritmičnih teksturnih plasteh, katerih ritmični utrip skladbo poenoti kot element nove stvarnosti, baroka in jazzovske glasbe. Pretežno atonalno (atonalitetno) in atematsko delo z ekspresionističnim izrazom je skladatelj objektiviziral z ritmičnim pulzom (ostinatom) glasbenega toka v eni od teksturnih plasti, ob gosti politeksturni ritmično-metrični »polifoniji«. To je bila njegova rešitev pri snovanju obsežnejših orkestralnih skladb v tistem času. Zaradi redke tonalne asociativnosti in bolj ali manj podobne teksturne zasnove skozi vse delo pa v njej vendarle pogrešamo več oblikovnih predahov.

Tri vizije so edino Žebretovo delo, ki ga je ustvaril izključno v impresionističnem slogu. Balet (simfonična slika) *Dan oz. Bacchanale* za veliki orkester in samospjev *Maja in morje* za sopran in orkester pa sta polislogovni deli, pri katerih ima impresionistična izraznost sicer levji delež, vendar ni edina. V obeh je skladatelj ohranil precej impresionističnih tehnik – od orkestralne in harmonske barvitosti do figuralnih ostinatnih plasti, zvočnih ploskev in strukturne enovitosti tonskih polj. Za razliko od *Vizij* in skladbe *Maja in morje* se v baletu *Dan (Bacchanale)* je za glasbeno sintakso značilna epizodična struktura s hitro menjavo raznolikih odsekov, različnih po

tonski kot ritmično-metrični vsebini. Izraznost se pne od lirične (romantične) zamaknjenosti do impresionistične barvitosti, od ekspresionistično disonančne zaostrenosti in napetosti do ritmično-metrične impulzivnosti in pregnantnosti nove stvarnosti. Hitra polislogovna in kalejdoskopska menjava raznolikih glasbenih bitnosti v »razrezani« sintaksi uvršča to stvaritev med najboljše in najboljša baletna dela modernističnega klasicizma v najširšem pomenu besede.

Samospev za sopran in orkester *Maja in morje* (1944) na Gradnikovo besedilo je nastal sicer istega leta kot simfonična pesnitev *Svobodi naproti* (1944), vendar v precej drugačni tehniki in slogu. To dokazuje, kako se je Žebre v *Svobodi naproti* prilagodil estetiki socialističnega realizma, ki je očitno vplivala na njegovo obrnitev k sintaksi, stavčni tehniki in oblikam klasicizma. Medtem ko je *Maja in morje* po slogu impresionistično-ekspresionistično delo, je *Svobodi naproti* oblika modernističnega klasicizma z razponom od romantičnega lirizma do dramatičnosti, ob koračniško poudarjenem ritmičnem toku. Ta dinamizem ekspresivnosti v slednji zelo dobro podpira sama sonatna oblika, ki jo je Žebre znal preoblikovati na izviren način. Klasicistična sta tudi periodična struktura kratkofraznih tem in motivično-tematsko delo. Sicer povezuje vsa njegova orkestralna dela iz štiridesetih let poleg politekturne zasnove tudi izbira bolj diatoničnih tonskih vrst v melodiki. Te skladatelj »politonikalno« razslojuje po različnih teksturnih komponentah, ki rezultirajo v disonančnosti stavčne vertikale. Podobnost med njegovimi orkestralnimi deli iz štiridesetih let je tudi v sukcesivni gradnji tonskih polj z različno domeno tonskih višin in vključitev ene ali več ostinatnih teksturnih plasti, ponavadi figuralnih, ki pripevajo k bogatejši barvitosti zvoka. Oboje je dediščina impresionističnih tehnik.

Pri omenjenem orkestralnem samospevu pa je drugačna tudi izraznost skladbe. Čeprav je stavčna tehnika impresionistična, zelo podobna tisti iz *Vizij* ali baleta *Dan (Bacchanale)*, je izraz le mestoma impresionističen. Pogosteje je namreč ekspresionističen, z večjimi tonskimi skoki in dvigovanjem melodičnih linij do »kričečih« viškov. Gre za precej podobno napetostno »valovanje« glasbenega toka kot v *Vizijah*, le da je to v *Vizijah* prefinjeno v ustvarjanju lirično impresivnega vzdušja, pri samospevu pa se izraz konstantno stopnjuje do ekspresionistične skrajnosti po vmesnih sprostitvah. Napetostno nihanje je v samospevu torej veliko bolj dramatično in razgibano in je izraz nenehnega »tragičnega hrepenenja«, prispodobe razburkanega morja, ki do konca ne popusti. V njem ni romantičnega lirizma, ki preveva vse tri *Vizije* ob redkih dramatičnih vznemirjenih. Sicer je čle-

njenje podobno kot v *Vizijah* – zaporedno nizanje dveh podobnih motivičnih fraz, ki se tretjič motivično spremenijo, daljših struktur (tem) pa nikoli ne razvijejo. V tem se obe skladbi razlikujeta od periodičnih klasicističnih struktur v delih, ki so nastala pod vplivom socialističnega realizma (*Svobodi naproti*, *Žalna glasba* in *Allegro risoluto-marciale*)

Raznolikost obeh skladb (*Maja in morje*, *Svobodi naproti*), ki sta nastali v istem letu, tudi dokazuje, da Žebre ni omilil svojega sloga s transparentnejšimi klasicističnimi modeli in stavčno sintakso v glasbi za orkester v poznih štiridesetih letih zato, ker bi bil po naravi nagnjen k tradiciji, ampak že iz omenjenih razlogov. Našel je najmilejšo obliko modernizma, perceptibilno tudi za širše množice s prav določenim namenom. Orkestralni samospev *Maja in morje* ter *Concertino* za klavir in orkester (1946) ne izstopata od teh le po disonančni zaostrenosti in bolj kromatični tonski vsebini, ampak tudi po izrazu, še najbolj radikalno zunajtonalni (atonalni) in ekspresionistično izrazni pa so *Trije samospevi* za glas in klavir na besedilo Mitje Šarabona iz istega leta (1944), ki dodatno dokazujejo širok diapazon slogovne izraznosti v istem časovnem okviru skladatelja. Nasploh je ta ohranil ekspresionistični slog, kot rečeno, v zvrsti samospeva, komorne in solistične glasbe, vse od začetka do zadnje tovrstne skladbe. Orkestralni samospev *Maja in morje* je edina izjema. Le-tega je zasnoval polislogovno, pretežno pa z impresionističnim in ekspresionističnim izraznim navdihom, kot smo ugotovili.

Concertino za klavir in orkester (1946) je edino skladateljevo instrumentalno koncertantno delo, s stavki *Allegro con moto*, *Andantino* in *Allegro*. Kljub skromni oznaki »concertino« gre za pol ure dolg klavirski koncert z veličastno težo (čeprav so vse njegove skladbe dodelane umetnine). Žal ga pri nas slabo poznamo, ker je zahteven za izvajanje. Sicer ga lahko postavimo ob bok koncertom največjih klasikov klasicističnega modernizma – Ravela, Bartóka, Šostakoviča, Prokofjeva in drugih.

Poleg tega, da je skladatelj klavir ob violini tudi dokaj dobro obvladal in poznal, ga je očitno izbral zato, ker je najprimernejši za »tolkalno« obravnavo (spomnimo na njegovo identično vlogo tudi v *Suiti* za mali orkester). V koncertu prevladuje tokatni element z jazzovskim pridihom. Še najlažje bi ga primerjali z Ravelovim koncertom v G-duru. Slogovno gre za modernistični klasicizem, ki se pogosto izrazno spreminja – od neoromantičnega lirizma in dramatike, impresionističnih segmentov, do parodije, nove stvarnosti in prevladujoče klasicistične zadržanosti. Od vseh strukturnih parametrov je najpomembnejši ritmično-metrični s svojo nenadno spre-

membo, zaznavna pa je tudi politeksturna kombinatorika. Ritmično-metrična polifonija in variacija sta tako pestri v dogajanju, da ne moreta zanikati svojega izvora v jazzovski glasbi. Poleg tega je tokatni, zvočno suhi, kratki in odsekani ritmično-metrični pulz (v klavirju, pihalih itd.) pogosto tisti, ki prispeva k pregnantnosti in energetskei razgibanosti dela, ob pogostem in raznolikem spreminjanju teksture. Motivično-tematsko delo je bolj podobno konstantni variaciji in nenehnemu izpeljevalnemu procesu. Teksturni, zvočni in izrazni kalejdoskop, ki je podprt z razgibano dinamiko in pestro zvočno barvitostjo, je s kolažno tehniko gradnje povezan v enkratno in razgibano celoto. Predstavlja odličen primer koncerta modernističnega klasicizma in posttonalne tonikalnosti s tipično polislogovno izraznostjo. Nova stvarnost se ga dotika v obliki energetske razgibane in polnokrvne ritmike. Kljub naslonu na obrise sonatnega modela je sintaksa modernistična, stavek bolj disonančno zaostren in kromatičen. V tem se razlikuje tudi od treh socrealističnih orkestralnih skladb iz štiridesetih let.

Ostale tri orkestralne skladbe iz tega časa (*Svobodi naproti*, *Žalna glasba* v spomin Slavku Ostercu, *Allegro risoluto-marciale*), kot rečeno, temeljijo na klasicističnih sonatnih modelih, ki jih je Žebrière po svoje izvirno modificiral. Vse imajo periodično stavčno gradnjo, izbor tonskega gradiva pa je precej bolj diatoničen kot v koncertu, vendar svobodno tonikalen, ponekod temelji tudi na kromatičnih tonskih vrstah. Zvočni prostor je posttonalno razširjen. Modernistična ostaja v teh skladbah tudi tekstura, stavčna sintaksa pa je klasicistična in temelji na dramaturgiji nasprotja tem, njihovi izpeljavi in reprizi. Motivično-tematska enovitost mnogoterosti zagotavlja vsem skladbam koherentno strukturo, ki jo Žebrière razdela tudi na ravni orkestralnega zvoka oziroma zvočnobarvnega dinamizma glasbenega toka. Izraznost teh skladb pa je v precejšnji meri romantična, »čustveno« angažirana.

Če se vrnemo k polislogovnosti del klasicističnega modernizma, Žebretova glasba ni osamljen primer, zato bodo primerjave s skladatelji vimi sodobniki predstavljale v prihodnosti še poseben izziv. Na tem mestu omenimo le nekaj od tega, kar Arnold Whittall, denimo, ugotavlja o Bartókovi glasbi:

»Nevertheless, Bartók was no slave to emotional neutrality, or to the purely architectural delights of formal manipulation and construction: variety of expression, the playing off of the dynamic aga-

inst the lyrical, was essential if those largescale works were not to seem arid and formulaic.«⁴⁴

Ko ga primerja s Stravinskim, pa omeni tudi Bartókov modernistični klasicizem:

»This contrast of character and temperament can also be extended to a distinction between the confident iconoclasm of Stravinsky's neoclassicism, which preserves and even enchances the formal discontinuities of modernism – even if it also rejects the expressionistic manner with which modernism before 1920 was primarily associated – and the concern to validate and yet transform traditions characteristic of Bartók's modern classicism, in which stylistic allusions to Bach or Beethoven are, on the whole, less direct.«⁴⁵

Socialistični realizem je pri nas in v drugih socialističnih deželah sovpadal z neoromantičnim valom (primer Anglija) na Zahodu, kjer so štirideseta leta že predstavljala dovolj velik časovni odmik od objektivizirane neoklasicističnega izraza, da je izrazito odklanjanje estetike romantizma tedaj že izgubilo svoj najmočnejši vpliv. Zato je dokaj razumljivo, da se je modernistični klasicizem štiridesetih let 20. stoletja manifestiral v obliki polislogovne sinteze, v kateri so se združevale vse slogovne silnice in kompozicijske tehnike prve polovice stoletja. Na ravni osebnih ustvarjalnih poetik so kulminirale kot skupek znanja, razgledanosti in izkušenj z že preizkušenimi »čistimi« rešitvami skladateljev, ki so bili sopotniki tega časa. Tisti, ki so se zavedali, da je estetska vrednost vendarle pomembnejša od »naprednosti« umetnine, še najbolj od vsega pa samobitnost ustvarjalca (tako sta učila tudi Suk in Hába), so izrazili svoja čustva in muzikalnost svobodno brez pridržkov. Ne nazadnje je bil to tudi čas, ko »lepa« (romantična) in »vedra, humorna« (klasicistična) čustva niso bila več »prepovedana« s strani zagovornikov radikalnega ekspresionizma, nasprotno, v okviru omejitev socialističnega realizma so bila celo zaželeni.

O razliki med neoklasicizmom in modernističnim klasicizmom, v okviru katerega se najde mesto tudi za romantično izraznost, kar na neki način potrjuje našo tezo o polislogovnosti *modernističnega klasicizma*, pa tudi o dejstvu, da je predlagani Danuserjev izraz že dokaj uveljavljen, vsaj na univerzi v Cambridgeu, pričajo naslednje Whittallove besede:

44 Arnold Whittall, *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and innovation* (Cambridge, Cambridge University Press, 2003), 56.

45 Prav tam.

»There is another consequence of the distinction between neoclassicism and modern classicism: to the extent that neoclassicism depends on sudden shifts, conflicts and disorientating textural and stylistic effects, it is as much an outgrowth of late romanticism as of earlier, genuine classicism.«⁴⁶

Sklep

Kot lahko ugotovimo, je večina Žebretovih orkestralnih del po izrazu in kompozicijski tehniki polislogovnih. Brez natančne analize in opredelitve posameznih strukturnih elementov določene skladbe sta njihova celovita predstavitev in razumevanje oteženi. Morda bo v luči postadornovske miselnosti in Danuserjevega *klasicističnega modernizma* olajšana analitično-slogovna obravnava tudi tistih skladb slovenskih skladateljev, ki so nas spravljale v zadrego pri poskusu slogovnega opredeljevanja. Če je v dosednji »adornovski« perspektivi obstajalo samo »tradicionalno« (klasicistično, romantično) in »novo« (modernistično, avantgardno, ekspresionistično), bo potrebno, glede na najnovejše in vedno soglasnejše poglede različnih teoretikov na dosedanje interpretacije zgodovine in filozofije glasbe 20. stoletja, njene postulate temeljito prevetrili in jih postaviti na drugačna izhodišča. Vendar to ni bila ambicija niti namen pričujočega prispevka. Če smo z njim uspeli le opozoriti na določena, dolga spregledana dejstva o kompozicijskih tokovih in tendencah glasbe v 1. polovici predhodnega stoletja, ki bodo spodbudila ponovno odpiranje vprašanj, je bil naš namen dosežen.

Bibliografija

- Bandur, Markus. »Neoklassizismus«. V *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie* Ordner IV: M–O, ur. Heins Heinrich Eggebrecht, in Albrecht Riethmüller (po l. 1999). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1994.
- Botstein, Leon. »Modernism«. V *Oxford music online – Grove music online*. Oxford: Oxford University Press, 2007–2016. Obiskano 1. december 2015. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.lib.ukm.si/subscriber/article/grove/music/40625?source=omo_gmo&source=omo_t237&source=omo_t114&q=modernism&article_section=all&search=article&pos=1&_start=1#firsthit.
- Butler, Christopher. »Innovation and the avant-garde, 1900–20«. V *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook and

46 Prav tam.

- Anthony Pople, 69–89. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004.
- Cook, Nicholas and Anthony Pople, ur. *The Cambridge history of twentieth-century music*, Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004.
- Danuser, Hermann. »Rewriting the past: classicisms of the inter-war period«. V *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook in Anthony Pople, 260–285. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004.
- Franklin, Peter. »Between the wars: traditions, modernisms, and the 'little people from the suburbs'«. V *The Cambridge history of twentieth-century music*. ur. Nicholas Cook in Anthony Pople, 186–209. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004.
- Salmič Kovačič, Karmen. *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*. Magistrsko delo. Ljubljana, samozal., 2006.
- Salmič Kovačič, Karmen. *Demetrij Žebre in sodobne slogovne tendence slovenske glasbe*. Doktorska disertacija. Ljubljana, samozal., 2016.
- Salmič Kovačič, Karmen. »Donedavno pojmovanje glasbenega modernizma – 'adornovska zmota'?«. *Muzikološki zbornik* 53,1 (2017): 121–141.
- Timms, Andrew. »Modernism's moment of plenitude«. V *The modernist legacy: essays on new music*, ur. Björn Heile, 13–24. Farnham, Surrey: Ashgate, 2009.
- Whittall, Arnold. *Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and innovation*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Whittall, Arnold. »Neo-classicism«. V *Oxford music online – Grove music online*. Oxford: Oxford University Press, 2007–2016. Obiskano 12. december 2015. http://www.oxfordmusic-online.com.ezproxy.lib.ukm.si/subscriber/article/grove/music/19723?q=neoclassicism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.