

Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor Library

Donedavno pojmovanje glasbenega modernizma – »adornovska zmota«?

The until recently prevailing concept of musical modernism - “Adornian mistake?”

Prejeto: 21. oktober 2016
Sprejeto: 7. december 2016

Received: 21st October 2016
Accepted: 7th December 2016

Ključne besede: glasba 20. stoletja, glasbeni modernizem, »adornovska zmota«, neoklasicizem, klasicistični modernizem

Keywords: music of the 20th century, musical modernism, “Adornian mistake”, neoclassicism, classicist modernism

IZVLEČEK

Prispevek obravnava eno ključnih spoznanj o dosedanjem pojmovanju glasbene zgodovine in modernizma v glasbi 20. stoletja kot nacionalno in ideološko pogojenem konstrukt s strani zagovornikov samooklicanega mainstreama novodunajske šole, ki je v najsodobnejši muzikološki literaturi deležen vse pogostejše kritike. Poimenovali smo ga »adornovska zmota«. Žrtev le-te smo bili tudi slovenski muzikologi, kar samo potrjuje široko medkulturno razširjenost omenjenega fenomena.

ABSTRACT

The paper explores one of the key findings of the until recently prevailing view on music history and modernism in the music of the 20th century as being a national and ideological construct, conceived by the supporters of the self-proclaimed mainstream of the Second Viennese School. In current musicological literature, the aforementioned construct is frequently being criticized. We designated this an “Adornian mistake”. Slovenian musicologists have also fallen victim to this misunderstanding, which simply confirms the widespread intercultural prevalence of the phenomenon.

Ob raziskovanju slovenske glasbene tvornosti iz prve polovice 20. stoletja se ob prebiranju domače ter tuje strokovne literature porodijo številni pomisleki in dileme v zvezi s pojmovanjem glasbenega modernizma in tradicije v novejši glasbi. Sproži jih tudi analitična obravnava glasbenega dela sama, ki ob prepoznavanju značilnosti slogovno raznolikih strukturnih elementov išče in poskuša definirati skupni izrazni učinek skladbe. Ob tem se seveda odprejo tudi vprašanja o slogu, ki predstavljajo še posebej trd oreh pri umeščanju posameznega skladatelja v določen tok kompozicijsko-tehnične miselnosti in glasbenega izraza. Dejstvo je, da je glasba 20. stoletja slogovno in strukturno izjemno pestra, kot vsa umetnost v nemirnem stoletju inovacij, revolucij, zlomov, prelomov in restavracij. Vendar je ob prebiranju glasbenozgodovinskih in analitičnih prispevkov o slovenskih glasbenih delih zaznati še dodatno problematiko, ki je posledica pravkar omenjene – da gre za precej neenoznačno razumevanje in pojmovanje modernizma, neoklasicizma, tradicije, nove tonalnosti ter ostalih uveljavljenih strokovnih izrazov, ki zadevajo fenomene in dogajanje v glasbi tega časa. Izkazalo se je, da na tujem ni nič drugače, naše zgodovinopisje pa le odmev tega in posledica pojava, ki ga želimo predstaviti v pričujočem besedilu. Gre za vse bolj soglasno prepričanje o »zavajajoči«, milo rečeno »zmotni«, tezi o primatu novodunajske šole v širokem toku modernističnih iskanj preteklega stoletja.

Posvetiti se želimo torej eni ključnih spoznanj tujih muzikologov o dosednji interpretaciji glasbene zgodovine, ki jo le-ti prepoznavajo kot neustrezen in nerealen konstrukt. Delovno jo bomo poimenovali »adornovska zmeta«. Sporadično je njena kritika zaznavna v tuji strokovni literaturi domala že več kot trideset let, v najsodobnejši pa dobiva vse jasnejšo podobo in odločnejši glas. Tudi pri nas je nanjo opozorilo že nekaj piscev in premišljevalcev slovenske glasbene preteklosti. Da smo bili večinoma žrtev omenjene »zmote« tudi slovenski muzikologi in glasbeni zgodovinarji, ni nič posebnega, ampak le potrditev vsesplošnega medkulturnega zgodovinopisnega, glasbeno-filozofskega, ideološko kot politično pogojenega fenomena, o katerem lahko danes prebiramo zunaj naših meja že na vsakem koraku.

Naše poimenovanje le-tega se nahaja v narekovajih z malo začetnico zato, ker ni bil Adorno edini v vrsti glasbenih filozofov in teoretikov, ki so jo povzročili, še manj pa prvi, saj je bil nedvomno njen glavni začetnik sam Arnold Schönberg. Adorno je ključno vlogo odigral pri njeni širitvi in filozofsko-zgodovinski utemeljitvi z daljnosežnimi posledicami. Gre namreč za ideološko in nacionalno motivirano glasbenozgodovinsko tezo (idejo) o avantgardnih dosežkih nemškega ekspresionizma v okviru nove dunajske šole kot edinem možnem »generatorju« nove glasbe in glasbenega modernizma v okviru glasbe 20. stoletja. Njena manipulativna vloga se sicer začenja šele pri točki izključevanja in pejorativnega označevanja ostalih sočasnih modernističnih smeri, gibanj ali avantgard. Vendar se je tudi to zgodilo že na samem začetku s »hegemonističnimi« izjavami njegovega glavnega akterja, kot bomo spoznali v nadaljevanju. Njene posledice na umevanje kompozicijskotehničnih in slogovnih fenomenov glasbe 20. stoletja, s tem pa na glasbeno pojmoslovje in historiografijo, so bile vsestranske in daljnosežne. Občutno so vplivale na pojmovanje glasbenega modernizma, glasbene avantgarde, neoklasicizma, nove tonalnosti, razširjene tonalnosti, atonalnosti, tradicionalizma ipd., zato nanje vse bolj opozarjajo avtorji najsodobnejše glasbenozgodovinske in

glasbenoteoretske literature.

O tem lahko beremo v *Grove music online* v sestavku o »modernizmu«, katerega geneza naj bi ustvarila standardno historično paradigmo in zgodbo o novodunajski šoli, ki pa se je v času postmodernizma in neoromantizma začela postavljati pod vprašaj, kot pojasnjuje Botstein.¹ Zavest o nemško-avstrijskem konstruktivnem glasbenem zgodovinskem in prenovljenem kritičnem pogledu na zgodovinsko preteklost prežemata tudi prispevke vseh avtorjev, ki v *The Cambridge history of twentieth-century music* obravnavajo glasbo prve polovice 20. stoletja. Christopher Butler, denimo, med drugim zapiše, 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:

»The history-of-ideas approach tends to see innovative works as using conceptual frameworks which allow all sorts of differing social claims, and hence cannot be reduced by Adorno and his followers to a set of ideological repetitions of commonplaces analysed on Marxist principles. There are in fact many different kinds of avant-garde artists, who entered into a widely based and pluralistic conversation about new directions for art in this period.«²

Že uvodoma v omenjeni zgodovini urednika Cook in Pople obsodita avstro-nemško konstrukcijo mainstreama in ortodoksne »modernizma«, to »dunajsko zgodovino« glasbe 20. stoletja, ki je ignorirala mnogo bolj raznolik in razpršen mainstream zahodno, vzhodno in severno od Dunaja:

»Maybe this modernist orthodoxy should be called 'The Vienna History' of twentieth-century music; at all events, as Auner documents, its origins lie in Schoenberg's highly successful positioning of himself as the successor to Beethoven and Brahms – and the predecessor of the great German composers who would follow [...] serialism. In short, the significantly named 'Second Viennese School' took possession of the historical mainstream. [...] And that, of course, would still be a specifically Austro-German construction of the mainstream. A more dispersed Northern European mainstream might be imagined round – say – Ravel and Milhaud in France,

1 *»From the mid-1920s, Modernism was widely accepted as the defining aspect of 20th-century music and the century's dominant musical signature. The legitimacy of its aesthetics and the significance of its genesis provided the foundation for the standard historical paradigm and narrative concerning 20th-century music: for example, the music of Strauss between 1912 and 1949 was, as Adorno argued, a vestigial phenomenon out of step with history. The emergence of postmodernism and neo-romanticism in the last quarter of the century forced a revision of the accepted historical account. So-called conservative 20th-century music, dismissed as secondary and irrelevant in the postwar climate of opinion shaped by the views of Schoenberg, Adorno, Leibowitz, Babbitt and Boulez, began to return to the repertory and receive serious critical assessment. Copland, Barber, Britten and Shostakovich increasingly appear central to any musical characterization of the century.« Leon Botstein, »Modernism«, *Oxford music online – Grove music online* (Oxford: Oxford University Press), 2007–2016.*

2 Butler nadaljuje: *»Incommensurability doesn't matter as much here as it does in science – though the differences between Schoenberg and Stravinsky did matter for the Adorno-inspired approach, indebted as it was to a supposedly scientific Marxism (notably in the cases of Cubism and the Second Viennese School), artists are not really devoted to a collective and progressive discovery of truth, in which past experiments, made according to superseded paradigms, must be discarded.« Christopher Butler, »Innovation and the avant-garde, 1900–20«, *The Cambridge history of twentieth-century music*, Nicholas Cook and Anthony Pople, ur. (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 87.*

Elgar and Holst in Britain, Nielsen and Sibelius in Scandinavia, Rachmanninov and Stravinsky in and out of Russia«. ³

Peter Franklin govori o »križarskem« in »tekmovalnem« glasbeno-kulturnem entuziazmu, ki je izločil dejanske sfere glasbeno-kulturne praske, v katerih tonalnost ni »kolapsirala«, ampak je živela naprej v raznolikih preobrazbah, kot denimo pri Stravinskem, Prokofjevu, Šesterici ali Hindemithu:

«The exuberantly crusading, contestatory, and decentring musical-cultural enthusiasms of the early 1920's spawned a proliferation of groupings, associations, specific-interest festivals, and journals. [...] Significant amongst the exclusions were the very spheres of musical-cultural practise in which tonality had manifestly not ,collapsed'; been superseded by serialism, or disfigured and ironized in the modes of ostensibly ,wrong-note' tonal pastiche found in the neoclassicism od Stravinsky, the witty performances of the Russian Prokofjev and members of ,Les Six' in Paris or; later, in the sinewy quasi-tonality of Hindemith.« ⁴

Dvomi v ekskluzivno avantgardnost (naprednost) dodekafonske metode in v zadnjaštvo vseh ostalih metod so se porodili že zelo zgodaj pri Erwinu Steinu, piše Danuser. Pravi, da je bilo osrednje vprašanje, ki ga je že leta 1924 načel Stein in so o njem poslej mnogo razpravljali, komaj kaj pa nanj odgovorili, v Schönbergovem primeru naslednje: kakšen je odnos med dvanajsttotsko tehniko, ki jo uvrščajo med napredne, in med vračanjem k tradicionalnim tipom stavka in glasbenim oblikam, ki jih obtožujejo kot nazadnjaške. ⁵

Pomembno vlogo Guida Adlerja, na katerega se je navezal tudi Adorno v tej zgodbi, pojasni Botstein, ko pravi:

«Guido Adler's critical construct of the methods and goals of musicology made him sympathetic to the innovations of Mahler, Schoenberg and his protégés, many of whom had been students of Adler in music history. The newness of Modernism, for Adler, writing in 1919, was justified as evidence for the patterns of historical development; therefore, as a 'child of the times', he found the tendency to 'suppress living composers with inappropriate comparisons with works from the past' unreasonable and intolerable.« ⁶

Od slovenskih premišljevalcev je omenjeno zgodovinopisno zmoto subtilno zaznalo in jasno obsodilo več piscev, vendar vseh ne bomo navajali. O nemškem kulturnem imperializmu podobno, le z drugimi besedami, verjetno pa prvi pri nas in že leta 1987, zapiše Borut Loparnik, da »je teza o glavnem, tj. schönbergovskem, in lokalnih,

3 Prav tam, 5.

4 Peter Franklin, »Between the wars: traditions, modernisms, and the little people from the suburbs«, v: Cook, Nicholas and Pople, Anthony, ur. *The Cambridge history of twentieth-century music* (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 191.

5 Danuser, Hermann, »Die Musik des 20. Jahrhunderts«, *Neue Handbuch der Musikwissenschaft*, Hg. C. Dahlhaus, zv. 7 (Laaber: Laaber-Verlag, 1984), 141. Cit. po Borut Loparnik, »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«, 379, op. 7.

6 Botstein, »Modernism«. *Oxford music online – Grove music online*.

razvojno manj pomembnih ekspresionizmih [...] z zgodovinskega stališča nezadostna.« Historični pregledi 20. stoletja dokazujejo, da je povzročila in še povzroča obilo težav, pravi, čeprav jo je starejša periodizacija bolj implicirala kot utemeljila. Implicirala zlasti s poskusom,

»da bi po vzorcu prejšnjih tudi v 20. stoletju dognala premočrtnost slogovnega ‚napredka‘; se pravi zaporedje korelativnih stopenj dogajanja, ki so razločljive z estetsko abstrakcijo. Ta je nemara kajpak predpostavljala obstoj enovitega glasbenega prostora – našla pa ga je le v skupnih izhodiščih ter ustrezni kulturni ravni ‚zgodovinskih‘ narodov, med katerimi so že od baroka nastajale slogovne spremembe in dopolnitve.«⁷

Da se je ta proces v 19. stoletju osredotočil na nemško območje, je samo dokazovalo odločujočo vlogo Schönbergovega kroga, meni Loparnik. Toda evropski glasbeni prostor že dokaj pred koncem 19. stoletja ni bil več enovit, pojasnjuje.

»Prve posežejo v njegovo integriteto nacionalne šole, nevarnost, čeprav le obrobno in le za nemško dominacijo, pa zasluti ta ideologija ‚evropske‘ samozadostnosti komaj ob prvih estetskih nasprotovanjih, ki dozori z Musorgskim in Debussyjem, zunaj wagnerjanstva ali po njem. A celo njihova opozorila ne pomagajo ‚zgodovinskim‘ kulturam, najmanj nemški, do spoznanja, da je temeljna preobrazba evropskega glasbenega prostora že močno napredovala. V njih vidijo le boj za nacionalno prvenstvo.«⁸

Vse osrednje smeri

»oblikovanja Nove glasbe 20. stoletja je [...] rodilo radikaliziranje ideje, napredovanja kompozicijskih sredstev‘; ki se je razvila vzporedno z vero v moč zgodovinskega napredka«, ugotavlja tudi Matjaž Barbo. »Na Zahodu se je v krogu darmstadtских ustvarjalcev izoblikovalo prepričanje, da je tisto, kar je v kompozicijsko-tehničnem zgodovinsko nujno, hkrati tudi estetsko ustrezno. Temeljno formulo, ki so jo po postopnem prizadevanju, da bi odvrgli pezo ideološke ustreznosti in dosegli ustvarjalno avtonomijo, prevzeli tudi glasbeniki na Vzhodu, je oblikovalo zgodovinsko filozofsko mišljenje Theodorja W. Adorna. Premise njegove zgodovinske filozofije so izhajale iz pojmovanja mitizirane ‚ene‘, osrednje zgodovine. Po Adornu je gibalno silo zgodovine (ki je sedaj samo nadomestila skladatelja v vlogi subjekta zgodovine) predstavljala ‚tendencia gradiva‘ kot središčna kategorija glasbenega razvoja. Zgodovina kot kronologija kompozicijskih tehnik je namesto zapisovanja zaporedja umetniških del merila korake tehničnega napredka.«⁹

7 Borut Loparnik, »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«, *Nova revija* VI, št. 58–60 (1987): 375.

8 Prav tam, 376.

9 Matjaž Barbo, »Zgodovinskost skladateljskega opusa Uroša Kreka«, *Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka. Zbornik referatov*, Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka, ur. Tomaž Faganel (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Slovenicum, 1997), 21.

Po Dahlhausovem mnenju je imelo to za posledico, da »'zgodovine niso oblikovala estetsko posrečena dela, [...], temveč je bilo nasprotno od zgodovine na določen način odvisno, kaj bo priznano kot estetsko ustrezno: delo ali pa tudi koncept oz. proces.«¹⁰

Kako se je adornoška miselnost odražala na ravni kompozicijske tehnike in v glasbenem zgodovinopisju, tudi lahko beremo pri Barbu. Diktat gradiva je vzpostavljajl diktat tehnike, katere premene so v 20. stoletju sestavljale zgodovino. Glasbeno zgodovinopisje 20. stoletja si je za mero pri presoji tehtnosti del našega časa jemalo zgodovinsko upravičenost kompozicijskih tehnik in skladateljskih konceptov.¹¹

O problematiki sinonimnega pojmovanja modernizma in avantgardizma, ki inovativnost štejeta za estetsko kategorijo, vse zunaj tega skrajnega pojmovanja pa uvrščata med neaktualno in nesodobno, že uvodoma, kot nekakšen povod za svojo razpravo z naslovom *Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)*, zapiše Igor Grdina:

»Modernizem in avantgardizem sta se v velikih debatah o umetnosti, ki so v ‚predporabniškem‘ delu 20. stoletja predstavljale izjemno pomembna presečišča osebne oziroma skupinskega interesa na eni ter javnega mnenja na drugi strani, neredko pojavljala kot sorodni – ali celo sinonimni – tipološki oznaki. Kadar sta bila pojma uporabljena v zgodovinski perspektivi, sta se jasno razlikovala: avantgarda je ‚pokrivala‘ dogajanje po prvi svetovni vojni, modernizem pa v času fin de siècle in v drugi polovici 20. stoletja. Pojma v osnovi ‚pokrivata‘ odvrčanje od preteklosti, inovativnost pa štejeta za neizogibno estetsko kategorijo z izrazito pozitivno konotacijo. Njuno (delno) sovpadanje je najbrž zasluga – oziroma krivda futurizma, ki je sleherni pojav zunaj svojega nebrzdanega toka doživljajl kot neaktualni pasatizem. Konceptija zabsolutizirane inovacije najbrž ne more imeti analitičnega posluha za nič zunaj sebe.«¹² Kasneje v prispevku Grdina o »adornoški zmoti« tudi jasno spregovori in poudari zlasti Adornovo razmerje do Stravinskega, ko pravi, da je Adorno v Filozofiji nove glasbe »brezkompromisen zagovornik ‚heretičnega‘ napredka in neusmiljeni kritik ‚discipliniranega‘ stilnega standarda sodobnosti. Schönberga je brez najmanjšega pridržka konceptualiziral v okviru, ki bi ga mogli označiti za avantgardističnega, medtem ko je Stravinskega odpravil kot ustvarjalca v referenčnem prostoru recepcijsko dovolj široko sprejemljivega in tržno učinkovitega aktualizma, se pravi modernizma.«¹³

O problematičnih posledicah »adornoške zmote« in nasilne drže »adornošcev«, ki jih Grdina kar najostreje obsodi, svojo razpravo pa zaključil z radikalno, ironično, celo »militaristično« obarvano primerjavo:

10 Carl Dahlhaus, »Geschichte und Geschichten«, *Die Musik der fünfziger Jahre* (Mainz: Schott [etc.], 1985), 10. Cit. po Barbo, »Zgodovinskost skladateljskega opusa Uroša Kreka«, 22.

11 Prav tam, 22.

12 Igor Grdina, »Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)«, *Kontinuiteta in avantgarda – med tradicijo in avantgardo – The Continuity of the Avant-Garde – Between the Tradition and New Challenges*. 19. slovenski glasbeni dnevi 2004, Primož Kuret, ur. (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005), 78.

13 Prav tam, 80.

»Toda Adornovo tlačenje življenjske empirije v shemo dialektičnega determinizma je dalo zelo problematičen rezultat, ki utegne biti toliko in toliko let pozneje globlje pomenljiv samo za občudovalce njegove pameti. Brezsramni modernizem gospodina Stravinskega se je namreč lepega dne polastil celo Schönbergovega avantgardizma in ga iz titanskega, v vertikalo usmerjenega Napredka preobrazil v element svoje horizontalne Restavracije! Še huje pa je to, da utegne individualizem – ki je v Adornovi dialektiki negativitete morebiti edini pozitivni izraz subjektivitete – v povezavi z avantgardizmom voditi naravnost h kakemu d'Annunziu. [...] Prav tako ne gre izgubljati izpred oči še nečesa: položaj v Nemčiji ne more biti merilo za ves svet – pa čeprav nam o tem pridigajo takšne avtoritete, kot so Schönberg (s ‚centuristično‘ izjavo o glasbenem prvenstvu), Adorno (ki je bil prepričan v nemožnost poezije po Auschwitzu) ali Heidegger (z dogmo o svoji materinščini kot edinem novoveškem filozofskem jeziku). Navsezadnje lahko v obdobju po d'Annunziu kdorsižebodi v imenu katerega koli MI svetu oznani svoj eliminacionistični QUIS CONTRA NOS?«¹⁴

Posledično je »adornovska zmeta« med drugim vplivala tudi na pojmovanje tonalnosti in modernizma. Z njo se ukvarja Andrew Timms, ki vidi posledico in problem »umišljene zgodovinske konstrukcije«, kot jo imenuje, v tem, da se modernizem še vedno prepogosto povezuje z enim samim aspektom glasbe – z atonalnostjo.¹⁵ Podobno ugotavlja Peter Franklin:

»'Regressive' adherence to tonality versus 'progressive' exploitation of dissonance and atonality was the most used formula. That was before postmodernist historiography encouraged us to think again: to re-examine a work like Palestrina and conservative polemics of its composer, which were manifestly as significant 'historically' as the works and ideas we have chosen subsequently to cherish, for whatever estimable reasons.«¹⁶

Določena sinhrona logika tistih, ki so enačili glasbeni modernizem z atonalnostjo, dodekafonijo pa s koncem zgodovine tonalnosti, je odrinjala in pripeljala do razporejanja ostalih slogov in gibanj (kot sta npr. neoklasicizem in surrealizem) okrog samoklicanega mainstrima in vsebuje

»a not-so-secret diachronic scheme, which validates their own position at the vanguard of history,« ali drugače: »the theory of modernism that centres itself on atonality tends to project an organicist model of history based on the ‚developement‘ of tonality. [...] The history that tends to result from consideration of the ideas proposed so far is a lurid tale, and in stylistic terms the underlying generator of this narrative remains, essentially, the twists and turns of tonality as an organizing power in music.«¹⁷

14 Prav tam, 81.

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

16 Franklin, »Between the wars: traditions, modernisms, and the ‚little people from the suburbs‘, 187.

17 Timms, »Modernism's moment of plenitude«, 15.

Zgodovina je torej, z današnjega zornega kota, potrdila vzpone in padce tonalnosti kot pomembno urejevalno moč v glasbi, saj kombinacija tonalnosti in modernosti še vedno ostaja gravitacijsko središče glasbene zgodovine, ugotavlja Timms.¹⁸ Povezovanje modernizma z atonalnostjo je »omejeno« ne le zato, ker ignorira potencialno historično raznovrstnost, vendar zato, ker nas prepričuje, da modernizem naznanja konec zgodovine glasbe. Žal se je izkazalo, da gre za problematično pot filozofije glasbene zgodovine z bolečim koncem, meni isti pisec in ugotavlja:

»The latent Adornian historical trajectory of this theory is not hard to discern: eventually, this rupture becomes so acute (in Schoenbergian expressionism, one assumes) that extreme formalisms (for example, dodecaphony) are required to return a sense of verifiable formal objectivity to music. So that we have it: an entire philosophy of music history, and one which is distressingly abstract and familiar.«¹⁹

Na »adornovsko zmoto« naletimo tudi pri obravnavi neoklasicizma in »modernističnega klasicizma« oz. »klasicističnega modernizma« – pojmov, ki ju Danuser predlaga tet vpeljuje prav zaradi omenjenega pojava. Pravi, da je bil »klasicistični modernizem«, kot 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 bil celo del tega ter poziva k ponovni definiciji.²⁰ Vrednotenje v okviru predsodka o dveh antagonističnih vrednostih – čistega »klasičnega« ideala na eni strani in čistega »modernističnega« na drugi strani ne vzdrži več, pravi.²¹

O Schönbergovi in Adornovi »manipulaciji« v zvezi z neoklasicizmom piše tudi *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*: »Mit Blick auf Strawinsky benutzt vor allem Th. W. Adorno die Vokabel Neoklassizismus zur Benennung eines restaurativen und reaktionären musikalischen Ausdruckskonzepts.« (Bandur, 1994, 2). Schönberg je svoje ironično posmehovanje iz neoklasicizma neposredno izrazil že v svojih *Treh satirah za mešani zbor* op. 28 s formulacijami kot so »klassische Vollendung, streng in jeder Wendung [...] das ist der neue Stil«, pri čemer je v predgovoru jasno zapisal, da razume pojem predvsem v smislu retrospektivne usmeritve k predhodnim glasbenim

18 Prav tam, 24.

19 Prav tam, 22–23.

20 »In establishing the category of aesthetic of modernism, musical historiography (which has since 1950 been dominated by the avant-garde) has brushed aside modernist classicism – one of the most influential phenomena of musical history in the first half of the twentieth century – by means of the pejorative label, neoclassicism. Both the concepts comprised under 'modernist classicism' are of wide-reaching importance for the history of culture and art in Europe and beyond. In music, classicism exerted its influence from the eighteenth century to the twentieth, whereas modernism did so in nineteenth and the twentieth. Their relationship in the twentieth century leads one to ask whether the 'classical' branch of contemporary musical culture is better understood as opposed to radical modernism, or as part of it. If this question is to be answered, both basic concepts must be defined differently and more precisely than usual.« Hermann Danuser, »Rewriting the past: classicisms of the inter-war period.« *The Cambridge history of twentieth-century music*, Nicholas Cook and Anthony Pople, ur. (Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004), 282–283.

21 »'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.

slogom.²² V notici *Hirn und Genie* (7. 4. 1928) se posmehuje novim pojavom v dvajsetih letih – folklorizmu, ritmu, antiromantiki, novemu klasicizmu in novi stvarnosti.²³ Prav tako pejorativno razlaga pojem novega klasicizma kot »kopijo stila« Anton von Webern.²⁴ V enakem slabšalnem pomenu je izraz uporabljal Adorno v svojih številnih kritikah po letu 1925.²⁵ Konec dvajsetih let je prvič poskušal zaokrožiti teorijo o moderni glasbi. Okrog pojmov »neoklasicizem« in »klasicizem« je spletel socio-kulturno, politično in glasbeno nadvse zapleteno pomensko polje, ocenjuje Bandur.²⁶ Za moderno glasbo je tako Adorno označil Le Schönbergov krog.²⁷ Tudi Timms izpostavi anahronistično pojmovanje neoklasicizma kot »klasičnega«, ko pravi, da posvetiti pozornost le končni točki historične sheme, v kateri se tonalnost z »najvišje« razvojne točke premakne do »krizne«, je tveganje, da spregledamo osupljiv način, kako je ta najvišja točka oblikovana.²⁸

Modernizem, avantgardizem, tradicionalizem

Definicija »modernizma«, kakršna je prevladovala do nedavna, v postmodernizmu pa bila deležna začetka temeljite prenove, je bila po Botsteinovem mnenju posledica temeljnega prepričanja med generacijami skladateljev po letu 1900, da morajo sredstva glasbenega izraza v 20. stoletju ustrezati unikatnemu in radikalnemu značaju časa. Primernost izraza za opis zgolj koherentnega in od ostalega dogajanja izoliranega gibanja je bila postavljena pod vprašaj šele s sočasno uvedbo izraza »postmodernizem«, ki se je nanašal na glasbo, umetnost in ideje zadnje četrtine stoletja, ter bil reakcija na tako pojmovani »modernizem«. Beseda »modernizem« je bila skozi vse stoletje vir polemik in analiz, čeprav se ohlapno nanaša na raznolike glasbene sloge, njene številne niti

22 Sämtliche Werke, Abt. V, Reihe A, Bd. 18: Chorwerke I, Mainz u. Wien 1980, 66. Cit. po Markus Bandur, »Neoklassizismus«. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Ordner IV: M–O., Heins Heinrich Eggebrecht in Albrecht Riethmüller, ur. (po I. 1999) (Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1994), 19.

23 M. Hansen, *Arnold Schönberg* (Kassel, New York: Bärenreiter, 1993), 192. Cit. po: prav tam, 19.

24 Brief an H. Jone, 6. 8. 1928, cit. po: prav tam, 19.

25 »Seine polemische Anspielungen auf den Schlagwortcharacer verbinden sich schon früh mit diskreditierenden Epitheta, die jegliche andere mus. Auffassung neben der Schoenbergs als beliebig, unecht, seicht, kunstgewerblich und oberflächlich darstellen sollen. In Adornos Äußerungen fließen zudem typische und im weitesten Sinne einer gesellschaftskritischen Einstellung zugehörige Formulierungen ein, die insbesondere mit Vokabeln wie ‚positiv‘, ‚offizieller Optimismus‘, ‚Ideologie‘, ‚Ulk‘, ‚pseudoobjektiv‘ und ‚stabilisiert‘ auf spezifisch gesellschaftliche Begriffsinterpretation verweisen.« Prav tam, 20.

26 »Leicht läßt sich der Umkreis der stabilisierten Musik – der ... Schoenberg, auch mit der Zwölftontechnik; weiter vor allem Alban Berg und Anton Webern nicht zugezählt werden dürfen – überschauen. Sie scheidet sich in zwei große Gruppen, die hier, grob schematisch, die klassizistische und die folkloristische heißen mögen. Soziologisch ist der Klassizismus als die Form der Stabilisierung in den fortgeschritteneren, rational aufgehellerten Staaten zu verstehen ...« *Die stabilisierte Musik*, unpubl. Ms. 1928, cit. po: prav tam, 20.

27 »Grob läßt sich [die mus. Produktion im engeren Sinn] schematisieren: ihr erster Typ [...], als ‚moderne‘ Musik der allein ernstlich chokierende, wird wesentlich von Arnold Schönberg und seinen Schule vertreten [...]. Dem zweiten Typ rechnet Musik zu, die die Tatsache der Entfremdung, als ihre eigene Isolierung und als ‚Individualismus‘, erkennt [...] Insofern diese Musik [...] im Bilde eine nichtexistente ‚objektive‘ Gesellschaft oder, nach ihrer Intention, ‚Gemeinschaft‘ zitieren möchte, mag sie Objektivismus heißen. Zum Objektivismus zählt [...] der Neoklassizismus, [...] der Folklorismus.« *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (Zs. Für Sozialforschung I, 1932, 108). Cit. po: prav tam, 20.

28 »To pay attention only to the endpoint of the historical scheme in which tonality moves from highpoint to crisis is to risk overlooking the striking way in which the high point itself – this moment of plenitude of Western classical music, that fanciful historical construction that, in Dantle Chua's words, is, a style that has been anachronistically and erroneously named as ‚Classical‘ – is configured. Moreover, it is only when the shape of this history is considered as a whole that the problems of modernism can be adequately understood.« Timms, »Modernisms moment of plenitude«, 19.

pa povezuje le skupni dvom v historični kontekst, iz katerega izhaja.²⁹ Na kratko in na splošno omenjeni avtor pojasni modernizem z besedami:

»A term used in music to denote a multi-faceted but distinct and continuous tradition within 20th-century composition. It may also refer to 20th-century trends in aesthetic theory, scholarship and performing practice.«³⁰

O modernizmu z današnjega zornega kota, ki je postal »obsežen« kot nikoli prej in v katerega lahko danes vključimo denimo tudi Ravela, Elgarja, Nielsena, Poulenca in Puccinija, saj je pretirano povezovanje modernizma z dodekafonijo in atonalnostjo popustilo, pa Andrew Timms zapiše:

»On this more recent view, modernism has become warm and inclusive as never before; it is possible today to contemplate Ravel, Elgar, Nielsen, even Poulenc and Puccini as modernists in a way that one doubts would have been possible in the 1970s or 1980s, as the old drive towards atonality and than dodecaphony is increasingly rejected or recast as just one privileged stylistic development amongs so many others. In this sense, the fortunes of modernism are on the up: increasingly recognizing it for the broad cultural moment that it surely was, musicology seems at last to have configured it in a way that will match (in popularity if not style) the modernisms of the visual and literary arts.«³¹

Griffiths na kratko in zelo splošno označi modernizem kot »a current of compositional thought and practice characterized by innovation.« Kot ideja in izraz se je pojavil, pravi, v drugi dekadi 20. stoletja v povezavi s *Pomladnim obredjem* (1913), s Schönbergovim premikom v atonalnost (okrog 1908), z glasbo italijanskih futuristov in ruskih sledilcev Skrjabina ter z Busonijevim *Osnutkom nove estetike glasbe* (1907). Vendar poudarja, da kljub novim upom in prizadevanjem, ki so se rodili istočasno, ni bilo enotne motivacije ali pogleda nanj.³²

Zanimivo in za pričujočo temo pomembno je dejstvo, ki ga navaja Botstein, da se je okrog leta 1933 pojavilo pet različnih smeri modernizma: 1) druga dunajska šola s Schönbergom in njegovimi sledilci, zlasti Bergom in Webernom; 2) francosko-ruska

29 *»Modernism is a consequence of the fundamental conviction among successive generations of composers since 1900 that the means of musical expression in the 20th century must be adequate to the unique and radical character of the age. The appropriateness of the term to describe a coherent and discrete movement has been underscored by the currency of the word 'postmodern', which refers to the music, art and ideas that emerged during the last quarter of the century as a reaction to Modernism. The word 'Modernism' has functioned throughout the century both polemically and analytically; although it is applied loosely to disparate musical styles, what links its many strands is a common debt to the historical context from which it emerged.«* Botstein, »Modernism«. *Oxford music online – Grove music online.*

30 Prav tam.

31 Timms, »Modernism's moment of plenitude«, 18.

32 *»Although so many new hopes and endeavours were born at the same time, there was no unanimity of motivation or outlook. For some composers, for instance Varèse and the Futurists, new musical means were necessary at a time when human life was being revolutionized by electricity, by motor transport, and indeed by Revolution, for there was a strong belief in artistic modernism in some quarters in the new USSR. For others, new techniques were needed for expressive purposes, to intensify and characterize images more sharply (Schoenberg), or to venture into transcendence (Skrjabin). The new might also be a means of rediscovering the primitive (Stravinsky) or a necessary advance, part of the progress inherent in the great tradition (as was Schoenberg's stated view).«* Griffiths, 2007–2016(II).

os, s prevlado Stravinskega; 3) nemški ekspresionizem z Busonijem in mladim Hindemithom; 4) nacionalni modernizmi, z Ivesom v Ameriki, Bartókom na Madžarskem, Szymanowskim na Poljskem, Janáčkom in Martinujem v povojni Češkoslovaški, Carlosom Chavezom v Mehiki itd.; 5) eksperimentalizem, značilen za Hábo, Varèseja in Cowella, ki je vodil k uporabi mikrotonalnosti, ambientalnim zvokom, strojem in fasciaciji z ne-zahodnjaškimi glasbami in tehnologijo. Še bolj zanimiva za našo razpravo pa je Botsteinova ugotovitev, da so bile značilnosti teh smeri pogosto v delih nekaterih skladateljev združene. Mnogi zgodnji modernisti, kot so Stravinski, Bartók in Szymanowski so odkrili radikalna in modernistična sredstva v ljudski glasbi in predmodernističnih tradicijah.³³

Vendar – čeprav je omenjenih pet tipov kontinuirano definiralo modernizem do konca stoletja, je imela nova dunajska šola največji vpliv. Če je modernizem dunajske šole v poznih dvajsetih in v tridesetih letih izgubljal moč, se je to spremenilo po drugi svetovni vojni z novo generacijo skladateljev, ki so začeli »znova« na temelju najnaprednejše glasbe Schönberga, Stravinskega, Weberna in Varèseja. Vendar obdobje hitre spremembe ni trajalo dolgo – le dobro desetletje, učinek pa je bil tokrat trajen, ugotavlja Griffiths, in sicer v delih skladateljev, ki so se orientirali po modernistih iz let po 1910 ter iz petdesetih let.³⁴ Kasneje, v sedemdesetih letih, je »dunajski modernizem« počasi izgubljal na pomenu in bil ob naraščajočem pluralizmu, množični in popularni kulturi ter prevladi tehnologije potisnjen na rob, da je končal le kot eden od tekmujočih smeri 20. stoletja, ne pa njegov prevladujoči glas.³⁵

Zanimiv, sodoben in realno sprejemljiv pogled na modernizem podaja Erik Christensen.³⁶ Med različnimi potmi glasbenega modernizma izpostavlja dve osrednji med njimi. Prvo imenuje *konstruktivni modernizem*, drugo pa *pluralistični modernizem* ter ju opiše takole:

»A well-known track is the constructive modernism initiated in the dodecaphonic works of Arnold Schoenberg and Anton Webern, an continued after World War II in the early serialist works [...]. A fundamental idea in this works is to relate every note to a well-defined principle of musical construction. It is the composer's intention to create unity and coherence. An alternative track in 20th century music is pluralistic modernism, characterized by the composer's intention to display diversity and discontinuity.«³⁷

Konstruktivni modernizem reagira z vztrajanjem na umetniškem redu in enovitosti tako, da zamenja koherenco, ki je bila prej zagotovljena s tradicijo, s skladateljevim lastnim kreativnim izumom, pravi. Nasprotno se pluralistični modernizem odziva z iznajdbo umetnosti, ki odseva, poudarja in komentira pestrost ter nekoherentnost tega sveta. Raznolikost zvočnih virov, emocij, socioloških in kulturnih odnosov, historičnih

33 Botstein, »Modernism«, *Oxford music online – Grove music online*.

34 Paul Griffiths, »Modernism«, *Oxford music online – The Oxford companion to music* (Oxford: Oxford University Press, 2007–2016).

35 Prav tam.

36 Eik Christensen, »Interruption, surprise, disturbance, interference – a pluralistic track in musical modernism«, *Glasba in družba v 20. stoletju = Music and society in the 20th century. Slovenski glasbeni dnevi 1998*, Primož Kuret, ur. (Ljubljana: Festival, 1999), 42.

37 Prav tam, 42.

ter slogovnih referenc tako sestavlja različne aspekte pluralističnega modernizma v glasbi, meni Christensen. Potem navede nekaj tipičnih primerov slednjega in sicer: *Central park in the dark* (1906) Charlesa Ivesa, *Parade* (1917) Erika Satieja, *Credo in US* (1942) Johna Cagea, *Poème électronique* (1958) Edgarja Varèseja, *Aventures* (1962) Györgyja Ligetija in *Forbidden fruit* (1987) Johna Zorna.³⁸ Z omenjeno definicijo Christensen podpira našo tezo o polislogovnosti oziroma slogovnem pluralizmu večjega dela glasbe 20. stoletja ter o raznoliki, »več obsegajoči« smeri t. i. modernističnega klasicizma oziroma klasicističnega modernizma.

O modernizmu, avantgardizmu in tradicionalizmu so se razpisali tudi nekateri slovenski muzikologi in zgodovinarji, ki pojme med sabo jasno ločujejo ter jim odmerjajo ustrezen prostor in pomen. Razliko med avantgardizmom in modernizmom zelo dobro opiše Grdina, ko pravi, da je

»avantgardizem fragment, ki si ne dela utvare o svoji zaključenosti oziroma dokončnosti – vendar se kljub temu nima za nekaj pomanjkljivega. Mogli bi ga označiti za uverturo v dramo prihodnosti, o kateri pa nihče ne ve, kakšna bo. [...] Avantgardizem je potemtakem svojevrstna ambasada nikoli ujemljive prihodnosti v nenehno spreminljivi sedanjosti. Vedno je odprt v nadaljevanje, nikoli pa v dopolnitev. Inovativnost je zanj ključna estetska vrednota, medtem ko z izkušnjo pravzaprav nima česa početi. Klasika je v avantgardističnem referenčnem okviru povsem nezanimiv pojem: premore samo informativno dimenzijo, saj per negationem definira njegov življenjski prostor.«³⁹ Modernizem, ki mu prav tako ne moremo zanikati estetske inovativnosti, čeprav se ta izraža na drugačen način, pa je »na drugi strani [...] celovit ter v sebi in svetu ciljno zaključljiv oziroma izpolnjiv objekt. [...] Estetsko inovativnost ima le za svojo glavno značilnost oziroma lastnost, medtem ko je treba njegove vrednote iskati v območju ekspresivizma in komunikacije. [...] Modernizma si ni mogoče predstavljati kot amorfne mase pomena in smisla. Prav nasprotno: gre za globoko reflektiran duhovnozgodovinski pojav, ki se ne sramuje zagovarjati lastne koncepcije sveta.«⁴⁰

Nazorno opiše avantgardizem, ta »zavesten estetski preboj« v novo, v primerjavi z modernizmom kot »smerjo oziroma trajnejšim razvojnim tokom«, tudi Borut Loparnik, ko pravi, da avantgarda »zanika sleherno relevantno preteklih vrednot in niti ne hlina, da jih nadaljuje. Njeno izhodišče je brezizhodna omrtvelost, v katero je ustvarjalca prignala stiska na duhovnem razpotju; prepričana je, da je umetnost zadušil zgodovinski spomin. Vsakršna vez z obstoječim je zato nemogoča – možen je le popoln prelom, zavesten preboj v nov (nedotaknjen) ustvarjalni prostor.« Z odkritjem takšnega prostora se avantgarda šele pričinja, pravi, z njim udejani svoj historičnorazvojni smisel: je torej estetska revolucija, šokanten in militanten izbruh, povrhu z očitnimi, navadno tudi poudarjenimi socialnimi političnimi ali/in nacionalističnimi konotacijami. Njena estetska pozornost, ki ni vedno prvenstvena, je docela zaposlena z vprašanji gradiva, ujeta je v probleme osvobojenega prostora. Zato se avantgarda

38 Prav tam, 43–50.

39 Grdina, »Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)«, 78.

40 Prav tam, 79.

»dogaja kot zunajslogovni pojav, nikoli kot smer ali trajnejši razvojni tok. Zato se tudi konstituira le na dva načina: bodisi z ‚raziskovanjem‘ neznanega gradiva (kakor je npr. italijanski futurizem eksperimentalni z zvokom) bodisi z novim, ‚zunajzgodovinskim‘, strukturiranjem znanega gradiva (kot kaže npr. Schönbergova metoda).«⁴¹

Razmerje med modernizmom in tradicionalizmom, ki drug drugega potrjujeta v medsebojnem odnosu, razloži Grdina

»nekako takole: čeprav se današnjost lahko pohvali z lastnim zvenom in barvo, se dá njeno modernost slišati oziroma opaziti samo na ozadju zaznavanja ter zavedanja včerajšnjosti. [...] Tako se modernizem in tradicionalizem v medsebojnem stiku vzajemno definirata, saj – za razliko od klasike ali avantgardizma – nista transhistorična, ampak na zgodovinsko konkretnost navezana pojma. Pri njunem medsebojnem razmerju pa ne gre misliti samo na negiranje, temveč tudi na proces dopolnjevanja, razširjanja, intenziviranja. [...] Predstava o zgodovini kot nenehnem napredovanju ima v takšnem odnosu med včerajšnjostjo in današnjostjo eno najtrdnjih opor.«⁴² Zato tradicije vsekakor »ne kaže enačiti s ‚starim‘, saj je sestavljena iz nenehnih prelomov s tradicionalnim. Seveda pa ostaja odprto vprašanje [...] ali, kdaj, v kolikšni meri in na katerih ravneh so ti prelomi prepoznavni kot vredni,« meni Leon Stefanija.⁴³ Vendar tradicije ne gre enačiti niti s »klasičnim«. Saj se klasičnost v prvi vrsti nanaša »na časovno nezamejene kakovostne značilnosti glasbenega stavka«, kot so zrelost, splošna razumljivost in pretenzija po odličnosti. Nasprotno je treba iskati »podobne ‚zbirne‘ pojme za avantgardnost v merilih, ki se nanašajo na časovno zamejena kakovostna odstopanja določenega pojava, na korak naprej od domnevno ustaljenih normativov.«⁴⁴

Ti nenehni prelomi s tradicionalnim se zato izražajo v težavnosti določitve novega v Novi glasbi. »Novo« se namreč izraža v glasbi na popolnoma različni način, pojasnjuje Rudolph Stephan: v novih kompozicijskih tehnikah, v novih uporabah starih kompozicijskih tehnik, v novem estetskem pristopu, v novem določilu smisla itd. »Tehnično«, »estetsko« in »družbeno«, občasno celo »svetovnonazorsko«, igrajo ob tem pomembno vlogo in lahko v vsakem trenutku postanejo odločilni kriteriji. Opazovanje samo enega od pomembnih dejavnikov daje nenatančno ali celo izkrivljeno sliko, razumevanje vseh, vsaj do neke mere, pa je po Stephanovem mnenju, žal, nemogoče.⁴⁵

41 Loparnik, »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«, 378.

42 Grdina, »Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)«, 79.

43 Leon Stefanija, »Nova stvarnost 1920. let in glasba: med potrebnim, možnim in smiselnim«. *Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja = Music in the twenties of the twentieth century. 23. slovenski glasbeni dnevi = 23rd Slovenian Musical Days, Ljubljana, 21.–24. IV. 2008*, Primož Kuret, ur. (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2009), 76.

44 Prav tam, 70–71.

45 Rudolph Stephan, *Das musikalisch Neue und die Neue Musik* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1969), 47.

Kratka zgodovina (dunajskega) modernizma

Zanimivo je namreč, kako se je v zgodovini pojmovanja modernizma vedno bolj ožil njegov časovni in geografski okvir ter vedno bolj pomikal v prihodnost, dokler ni obveljal le za oznako radikalne inovacije novodunajske šole in njenega nadaljevanja po drugi svetovni vojni.

Sprva je »modernizem« veljal za historični fenomen med letoma 1883 in 1914, kot opisuje Botstein v *Grove music online*. Pred Wagnerjevo smrtjo je bil izraz sinonim za vse »novo«, »nedavno« in »sodobno«, zato je za časa Wagnerja označeval široko paleto glasbe s pripovedno funkcijo in zunajglasbeno vsebino nasproti absolutni glasbi. V zadnjem desetletju 19. stoletja so izraz uporabljali za hvalo in grajo postwagnerjanske glasbe, ki je eksperimentirala z obliko, tonalnostjo in orkestracijo. V instrumentalni glasbi se je tedaj »moderno« nanašalo na simfonično pesnitev in obsežna dela z masivnim zvočnim aparatom in novimi instrumentalnimi učinki, ki evocirajo ideje in čustva. Okrog 1900 je beseda na splošno označevala vse »novo«. Čeprav so izraz »moderen« v zgodovini pogosto uporabili v povezavi z Mahlerjem, Debussyjem, R. Straussom in Skrjabinom, so bili ti štirje skladatelji kasneje priznani zgolj kot predhodniki modernizma 20. stoletja, njegovi predstavniki pa Busoni, Schönberg, Schreker in Stravinski.⁴⁶ Slednji so pozornost posvetili temeljiti prenovi kompozicijskih sredstev 19. stoletja, koncepta in prakse tonalnosti, regularnega ritma, zvoka in strukturiranja obsežnih skladb. Modernost je zahtevala razbitje uveljavljenih konvencij, pričakovanj, kategorij, meja in omejitev ter odločno iskanje novega. To je povzročilo nenehno iskanje novih sistemov organizacije tonske višine kot alternativo za tonalnost in novih glasbil kot rezultat tehnološkega napredka.⁴⁷

Čeprav pripovedne zmožnosti glasbe niso bile popolnoma odrinjene pri prvi generaciji modernistov, so glasbena sredstva in strategije glasbene reprezentacije doživele drastične spremembe, vstran od neposredne aluzije in korelacije z zunanostjo k »notranjosti« in k bolj višjim (vzvišenim) paralelizmom, kot je postavil Schönberg. V glasbi je za tedanje pojmovanje tako potekal »zgodnji modernizem« vzporedno z ekspresionizmom v poeziji, dramatik in slikarstvu. Bil je tudi pod vplivom mističnega entuziazma in filozofije (teozofije) zgodnjega 20. stoletja, kot tudi orientalskega eksotizma, primitivizma in simbolizma v poeziji. Prvič je postal kot poseben historični fenomen stvar javne debate pred prvo svetovno vojno, kot rezultat nekaj škandaloznih in kontroverznih glasbenih dogodkov med letoma 1908 in 1913.⁴⁸ Busoni je leta 1907 objavil *Osnutek nove estetike glasbe*, v kateri je zagovarjal progresivni razvoj glasbenega gradiva in metod kompozicije, Schönberg pa je v *Harmonielehre* (1911) predstavil »emancipacijo disonance« in »razširjene tonalnosti«, razlaga Botstein.⁴⁹ Čisto proti

46 »1912 Strauss was viewed as having turned away from Modernism; Mahler died in 1911, Skryabin in 1915 and Debussy in 1918. Busoni, Schoenberg, Schreker and Stravinsky were recognized before 1914 as the first proponents of 20th-century Modernism.« Botstein, »Modernism«. *Oxford music online – Grove music online*.

47 Prav tam.

48 To sta bili dunajska in berlinska premiera Schönbergovih del (zlasti *Drugega godalnega kvarteta* in *Pierrot lunaire*), pariška premiera *Pomladnega obredja* Stravinskega (na kateri je bil prisoten Debussy) in t. i. »škandalozni« dunajski koncert leta 1913 z deli skladateljev Schönbergovega kroga, pri obeh zadnjih omenjenih je morala posredovati celo policija. Prav tam.

49 Prav tam.

koncu prve svetovne vojne sta bili ideja modernizma in debata o njem marsikomu že napoti, zlasti v znamenitih Pfitznerjevih pamfletih *Futuristengefahr* (1917) in *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz: ein Verwesungssymptom?* (1920). S Pfitznerjem, permanentim povezovalnim členom med politiko in estetiko, je bila sprožena debata o modernizmu, ki mu je pomagala definirati smer za večino stoletja. Soočeni z odporom publike in kritikov so njegovi nasprotniki razvpito obsodili arbitrarni radikalizem ter prelom s preteklostjo in tradicijo, razlaga Botstein. Prva svetovna vojna je bila tako odločilna za razvoj »dunajskega modernizma«, njegova predvojna pot je bila »obranjena« in »opravičena«. Radikalno zanikanje objektivnih estetskih norm s pomočjo skrajne glasbene inovacije (opustitve tonalnosti) in neizprosnega »iztrebljanja« tradicionalnih elementov iz glasbe sta bila legitimni »odgovor« na iracionalnost in krutost sodobnega življenja. Vendar se je odpor do celotnega 19. stoletja in predvojnega ekspresionizma kmalu za tem pojavil z neoklasicizmom, ki pa je iskal navdih za novo sprva v glasbi 18. stoletja. Zanimivo je, da je bilo splošno zavračanje vseh oblik romantizma med obema vojnama skupno neoklasicizmu in »dunajskemu modernizmu« oziroma Schönbergovemu 12-tonskemu sistemu.⁵⁰ Predvojne politične debate okrog modernizma so postale veliko bolj odločilne po vojni, opozarja Botstein, saj je postal »modernizem« med obema vojnama povezan s progresivno radikalno levičarsko politiko. Namreč, sredi tridesetih let je konservativna, antimodernistična kompozicijska estetika postala del uradne doktrine fašizma in sovjetskega komunizma pod Stalinom. Nacistična ideologija in sovjetski konstrukt socialističnega realizma sta napadala »modernizem« kot antinacionalistični, nenaravni, elitistični, degeneriran, judovski, tuj in subverziven. Tudi ruski modernizem dvajsetih in tridesetih let (Nikolaj Roslavets, Aleksander Mosolov in mladi Šostakovič) je bil zadušeni leta 1936, obsojen buržoaznega individualizma in praznega formalizma. Kar je bilo ključno v zgodbi o »dunajskem modernizmu«, pa je dejstvo, da sta mu tesna povezava med fašizmom in totalitarizmom ter reakcionarno glasbeno estetiko kot tudi silovita ideološka kampanja proti njemu, podelila unikatno in prestižno mesto v tridesetih letih, pa tudi še po drugi vojni, vendar v obratnem sorazmerju z uspehom pri publiku.⁵¹

Kot rezultat njegova političnega pomena in etičnega prizvoka je dominiral med skladatelji poznih štiridesetih, petdesetih in šestdesetih let, v času še trajajočega šoka okrog holokavsta in Hirošime, zato sta uspevala postwebernovska serialnost in eksperimentalizem, ugotavlja Botstein. V tem kontekstu se je pojavil T. W. Adorno (ki je študiral pri Bergu in Steuermannu) kot najvplivnejši povojni teoretični odvetnik »modernizma«. Osredotočil se je na Schönberga in njegovo šolo, ki jo je imel za edino pravo in zgodovinsko veljavno progresivno šolo kompozicije. Za razliko od Schönberga je izpustil Stravinskega in Bartóka (ki nikoli nista popolnoma opustila okvirov tonalnosti) kot »napačen« odziv na modernost. Po njegovem je glasba morala slediti svoji resnični zgodovinski logiki, izpolniti svojo politično in etično funkcijo, se upirati nazadnjaškim navadam publike – fetišistični rabi glasbe z naraščajočim kapitalizmom in institucionaliziranim fašizmom (kot so npr. zanj bili Tin Pan Alley, jazz, Hollywood, Broadway in klasična glasba s standardnim repertoarjem na radiu in v koncertnih dvoranah).

50 Prav tam.

51 Prav tam.

Konflikt z neizobraženo publiko je bil Adornu dokaz za glasbeno avtentičnost »modernizma«. Schönberga je imel z njegovo serialno tehniko za pravega preroka 20. stoletja. Za »moderniste« je bila masovna publika irelevantna za presojanje, zato so »modernistično« glasbo namerno izolirali in ji podelili status elitne glasbe. Po letu 1945 so implikacije Webernovе glasbe (dodekafonija, kratke oblike, transparentne teksture, prefinjena zvočnost, fragmentacija, eksperimenti s trajanjem tonov in tišino kot elementom punktualizma) ne le definirale dediščino dunajskega »modernizma«, ampak ga tudi naredile pomembnega kot takega. Celo Stravinski in Copland sta bila motivirana za uporabo serialne tehnike v svoji glasbi.⁵²

Zanimivo je, da Christensen Ivesa in Satieja brez pridržkov uvršča med moderniste, kar je dokaz o prenovljenem, popolnoma drugačnem pojmovanju modernizma med sodobnimi premišljevalci:

»As indicated by the works of Ives and Satie, pluralistic modernism can be traced back to the beginning of the 20th century as a track parallel to the track of constructive modernism. It may even be traced further back, to the quotation practise in Mahler's symphonies.«⁵³

Posledice »adornovske zmote« v slovenskem zgodovinopisju

Slovenska glasbenozgodovinska literatura ni ob splošno razširjenem »adornovskem« sindromu nobena izjema. Ideja »napredka« je bila vodilna gonilna sila družbe in osrednja značilnost »Zeitgeista« 20. stoletja. Težnja po dohitevanju koraka s sodobniki zunaj naših meja, zlasti pa t. i. glasbene avantgarde, je postala tudi del prizadevanj skladateljev manjših in nacionalno šele prebujajočih se narodov, ki so začeli graditi pot svoje lastne tradicije kasneje kot stoletja vodilni narodi.

Tudi pri nas se posledice »adornovske« miselnosti odražajo predvsem v (neustreznem?) pojmovanju neoklasicizma, posledično pa tudi modernizma in tradicionalizma v slovenski glasbi. Neoklasicistična, pa tudi druga modernistična dela slovenskih skladateljev, ki imajo še kaj skupnega s tonalnostjo ali z romantičnim izrazom, so prepogosto uvrstijo med tradicionalna.

Ob prebiranju glasbenozgodovinskih oz. glasbenoanalitičnih monografij, člankov, razprav in kritik najdemo takšno pojmovanje na vsakem koraku, zato navedimo le nekaj naključnih in zgolj ilustrativnih primerov. Če prevetrimo s tega zornega kota, denimo, monografijo *Novejša glasba v Sloveniji* Nialla O'Loughlina, naletimo na številne primere posplošenih označb skladateljev in njihove glasbe, ki so plod omenjene miselnosti. Predvsem so z besedo »tradicionalna« označena neoklasicistična dela tudi tistih

52 Messiaen je pripomogel k vzpostavitvi francoskega ekspresionističnega vpliva, francosko-ruska smer se je razvila v neoklasicizem po vzoru šole Nadie Boulanger, nemški, italijanski in francoski modernisti (Henze, Hartmann, Dallapicola, Sockhausen, Boulez, Maderna, Pousseur, Nono in Berio) ter udeleženci modernističnih festivalov iz poznih štiridesetih, petdesetih in šestdesetih v Darmstadtu, Donaueschingenu pa so sledili poti, ki sta jo začrtala Schönberg in druga dunajska šola, s slednjo pa so bila »oplojena« tudi najnovejša dogajanja preko luže in v Evropi (eksperimentalizem, konceptualizem, radikalni minimalizem, nove oblike notacije, aleatorika, elektronska glasba itd.). Prav tam.

53 Christensen, »Interruption, surprise, disturbance, interference – a pluralistic track in musical modernism«, 48.

skladatelj, ki jih avtor izrecno ne imenuje npr. »neoklasicistični simfoniki« v posebnem poglavju.⁵⁴ Podobno pri Klemenčičevem pregledu glasbene umetnosti Slovenije od začetkov do danes zasledimo »modernizem« kot idejni tok in »neoklasicizem« kot slogovno usmeritev šele po letu 1945. Obdobje 1945–1995 je namreč razdeljeno na »9. Neoklasicizem in ekspresionizem« ter »10. Modernizem s postmodernizmom«⁵⁵, pred tem pa so slogovne tendence prve polovice 20. stoletja obravnavane kot »5. Romantika«,⁵⁶ »7. Impresionizem«⁵⁷ ter »8. Ekspresionizem in nova stvarnost«.⁵⁸

Zato nam je slovenska zgodovinska literatura predvsem v oporo, da lahko določenim opisom elementov kompozicijskega stavka že obravnavanih slovenskih del sledimo kot indicem, ki jih potem preverimo s slušno zaznavo ali partituro, ter poskušamo ugotoviti, zakaj „točno gre“. Brez dvoma je v njej, seveda, tudi množica ugotovitev, ki so popolnoma verodostojne in v neizmerno pomoč nadaljnjemu raziskovanju.

Te problematike pri Slovencih se je na neki način dotaknil, med drugimi, tudi Marijan Lipovšek, ko je zapisal, da smo se

»v našem glasbenem življenju navadili, da gledamo na osebe in na dogodke s stališča prvenstva. Venomer namreč ugotavljamo, kdo je najboljši, ne da bi se zavedali, da je to precej otročje. Govoriti o absolutnem prvenstvu med skladatelji se ne da, čeprav smo tudi v dnevnem časopisju že čitali taka mnenja. To so vprašanja, ki so nam sploh odmaknjena in jih ne moremo reševati kar z ugibanji in s fantaziranjem. Če ima kdo primat v tehničnem mojstrstvu, je na drugi strani veliko vprašanje, če ga ima tudi v vsebinski intenziteti in v usmerjenosti svojih skladb.«⁵⁹

O vsesplošnem sindromu, ki je bil prisoten tudi na Slovenskem, kjer smo dela ocenjevali in razvrščali izključno glede na njihovo avantgardnost zaradi gole fascinacije »napredka«, a brez ustrezne kritičnosti, piše tudi Grdina in poda dva primera:

»Sicer pa je Filozofija nove glasbe najbrž že ob svojem rojstvu zavezujoča edino za ljudi, ki jih je fasciniral nimb avantgardizma. [...] Ampak avantgarde ne obdaja samo avreola – sčasoma se je preobrazila v pravi mit. Kot nedokončljiva in vedno v prihodnost odprta fakticiteta je za kaj takega še posebej primerna. [...] Na Slovenskem to lepo dokazuje recepcija pesniškega opusa Srečka Kosovela: njegove vrhunske impresionistične pesmi so v strokovnjaškem ‚slovarju pravšnjosti‘ že lep čas zasenčene z eksaltiranimi ekspresionističnimi vizijami katastrofe in s t. i. konstruktivističnimi lepljenkami. Še bolj značilna pa je zgodba najbolj slavljenega predstavnika glasbene avantgarde po I. svetovni vojni – Marija Kogoja. Kdor si je vzela čas in se je poglobila v njegovo rokopisno zapuščino, ki se hoče po vsej sili razglasiti za veliko dediščino, ve, da njegovim delom ni v prid, če se jih izvaja tako, kot so zapisana. [...] Pri avantgardizmu se kritičnost očitno neha: ostaja samo

54 Niall O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji. Osebnosti in razvoj* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 108.

55 Ivan Klemenčič, *Musica noster amor. Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo* (Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000), 197.

56 Prav tam, 113.

57 Prav tam, 163.

58 Prav tam, 177.

59 Marijan Lipovšek, »Slavko Osterc«, *Slovenska glasbena revija* I, št. 2, Glasbeno-knjižni del (jan 1952): 43.

*fascinacija. Sodobnost prihodnosti sredi današnjosti se pač ne more pohvaliti z merili. Lahko ima samo interes(e).*⁶⁰

Omenjeno »navado« na temelju »adornovske« miselnosti pri nas opisuje Matjaž Barbo, ko pravi, da je tudi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju zaslediti podobno težnjo po opredeljevanju posameznih uveljavljajočih se kompozicijskih ‚zgodovinovtornih‘ konceptov.

»Tako smo navajeni označevati modernistični odklon v Novo glasbo, ki naj bi po logiki historičnega ‚napredovanja‘ brez prekinitve zamenjal sočrealistične tendence kot vnovičen vstop slovenske glasbe v ‚zgodovino‘, oz. ‚dohitevanje‘ sodobnih evropskih tokov in s tem novo vzpostavitev estetsko relevantnega kompozicijskega sistema. [...] V vmesnem, nekako zgodovinsko ‚praznem‘ prostoru ostajajo pri takem opazovanju ustvarjalci petdesetih let in tisti, ki so jim bili tuji ideali uveljavljajoče se Nove glasbe.«⁶¹

Tovrstne posledice »adornovske« miselnosti so bile odločilne za marsikaterega skladatelja, zlasti za tiste, ki so jih zaradi njihovega, sicer zmernega modernizma, raziskovalci pejorativno označili kot »tradicionaliste« ter »odložili« njihovo analitično obravnavo za poznejše čase. Razmišljanje pod omenjenim vplivom je bilo prav tako ključnega pomena pri oblikovanju splošne glasbeno-kulturne klime na Slovenskem v 20. stoletju in miselnosti določenih skladateljskih krogov, glasbenih kritikov, zgodovinarjev, pri rasti in razvoju mlade slovenske muzikološke stroke ter, ne nazadnje, pri prenašanju zgodovinskega znanja iz generacije v generacijo. Saj je šlo pri nas

»za ločevanje med skladatelji, ki so pisali Novo glasbo, in tistimi, ki je niso. Prve so v tem času [petdeseta], pa tudi še pozneje, imenovali ‚sodobne‘. Izraz ni pomenil sočasnosti, temveč so ga uporabljali v pomenu edino relevantne estetske paradigme časa. Vsi, ki v ta krog niso sodili [...], so tako posledično veljali za ‚nesodobne‘, to pa je v tistem času pomenilo negativno estetsko oznako.«⁶²

Problematika posledic »adornovske« miselnosti pri nas zadeva tudi razumevanje in definicijo pojmov kot so »modernizem«, »neoklasicizem«, »tradicija«, »klasika«, »nova tonalnost«, »svobodna tonalnost«, »atonalnost«, in podobno. Še danes nimamo namreč za glasbo, ki je nastala v območju med funkcionalno tonalnostjo in atonalnostjo ustrezne terminologije, saj sta »svobodna tonalnost« in »nova tonalnost« preohlapni in zavajajoči. Nenavadno je, namreč, modernističnemu skladatelju priznati »mogoče tudi nekatere modernistične prvine« v zadnjem obdobju skladateljevega ustvarjanja, »neoklasicistične in neobarčne zglede« v osnovi pejorativno povezovati s »prevzemanjem na slepo« in zunaj modernizma, »srednjo pot« pa razumeti kot

60 Grdina, »Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)«, 81–82.

61 Barbo, »Zgodovinskost skladateljskega opusa Uroša Kreka«, 22.

62 Prav tam, 24.

»klasično«. ⁶³ To so paradigme, ki bi zahtevale daljšo pojmoslovno razpravo z namenom razjasnjevanja nedorečenosti, dvoumnosti, nesporazumov in nejasnosti v pojmovanju slogov, modernizma ter nekaterih ključnih glasbenoteoretskih izrazov, ki zadevajo številne in raznolike kompozicijske rešitve v glasbi 20. stoletja. Šele, ko se bo pogled na tovrstne idiome tudi zunaj naših meja popolnoma zbistril, bodo dobile glasbenotehnične metode, tehnike in slogovne tendence tega časa tudi svojo ustrezno terminologijo. S tem prispevkom smo želeli v luči postadornovske miselnosti le opozoriti na nevarnosti in pasti povzemanja slogovnih in zgodovinpisnih oznak ter spodbuditi k »prenovljenemu« pogledu na glasbo slovenskih modernistov, katerih raziskovanje naj bi temeljilo predvsem na podrobnejših analizah njihovih notnih zapisov.

Bibliografija

- Bandur, Markus. »Neoklassizismus«. V: Eggebrecht, Heins Heinrich in Riethmüller, Albrecht (po l. 1999), ur.. *Handwörterbuch der Musikalischen Terminologie*. Ordner IV: M-O. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1994.
- Barbo, Matjaž. »Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«. V: Faganel, Tomaž, ur.. *Muzikološki kolokvij ob 75-letnici skladatelja in akademika prof. Uroša Kreka. Zbornik referatov*. Bilten Slovenskega muzikološkega društva. Posebna številka. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo in Slovenicum, 1997, 21–26.
- Botstein, Leon. »Modernism«. *Oxford music online – Grove music online*. Oxford: Oxford University Press, 2007–2016. Obiskano 1. 12. 2015. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.lib.ukm.si/subscriber/article/grove/music/40625?source=omogmo&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: Cook, Nicholas and Pople, Anthony, ur.. *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004, 69–89.
- Christensen, Erik. »Interruption, surprise, disturbance, interference – a pluralistic track in musical modernism«. V: Kuret, Primož, ur.. *Glasba in družba v 20. stoletju = Music and society in the 20th century*. Slovenski glasbeni dnevi 1998. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1999, 42–50.
- Cook, Nicholas and Pople, Anthony, 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: Cook, Nicholas and Pople, Anthony, ur.. *The Cambridge history of twentieth-century music*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004, 260–285.
- Franklin, Peter. »Between the wars: traditions, modernisms, and the 'little people from the suburbs'«. V: Cook, Nicholas and Pople, Anthony, ur.. *The Cambridge history*

63 Prim. Gregor Pompe, »Violinske skladbe Matija Bravničarja in vprašanje 'klasičnosti' v glasbi 20. stoletja«, *Matija Bravničar (1897–1977)*, Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani, zv. 9, Darja Koter, ur. (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2008), 67–85.

- of twentieth-century music*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2004, 186–209.
- Grdina, Igor. »Quis contra nos? (Med modernizmom in avantgardizmom)«. V: Kuret, Primož, ur.. *Kontinuiteta in avantgarda – med tradicijo in avantgardo = The Continuity of the Avant-Garde – Between the Tradition and New Challenges*. 19. slovenski glasbeni dnevi 2004. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005, 78–83.
- Griffiths, Paul. »Modernism«. *Oxford music online – The Oxford companion to music*. Oxford: Oxford University Press, 2007–2016. Obiskano 1. 11. 2015. http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.lib.ukm.si/subscriber/article/opr/t114/e4473?source=omogmo&source=omo_t237&source=omo_t114&q=modernism&article_section=all&search=article&pos=2&_start=1#firsthit.
- Klemenčič, Ivan. *Musica noster amor: Glasbena umetnost Slovenije od začetkov do danes. Antologija na 16 zgoščenkah s spremno knjižno publikacijo*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2000.
- Lipovšek, Marijan. »Slavko Osterc«. *Slovenska glasbena revija* I, št. 2, Glasbeno-knjižni del (jan 1952): 42–44.
- Loparnik, Borut. »K vprašanju glasbenega ekspresionizma in avantgarde«. *Nova revija* VI, št. 58–60 (1987): 374–379.
- O’Loughlin, Niall. *Novejša glasba v Sloveniji. Osebnosti in razvoj*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Pompe, Gregor. »Violinske skladbe Matija Bravničarja in vprašanje ‚klasičnosti‘ v glasbi 20. stoletja«. V: Koter, Darja, ur.. *Matija Bravničar (1897–1977)*. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani. Zv. 9. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2008, 67–85.
- Stefanija, Leon. »Nova stvarnost 1920. let in glasba: med potrebnim, možnim in smiselnim«. V: Kuret, Primož, ur.. *Glasba v dvajsetih letih 20. stoletja = Music in the twenties of the twentieth century*. 23. slovenski glasbeni dnevi = 23rd Slovenian Musical Days, Ljubljana, 21.–24. IV. 2008. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2009, 40–49.
- Stephan, Rudolph. *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1969.
- Timms, Andrew. »Modernism’s moment of plenitude«. V: Heile, Björn, ur.. *The modernist legacy: essays on new music*. Farnham, Surrey: Ashgate, 2009.

SUMMARY

In the paper, we examine one of the key findings of foreign musicologists on the hitherto prevailing notion of music history as being an inadequate and unrealistic construct. We provisionally designated it an “Adornian mistake”. Its impact on the understanding of compositional-technical and stylistic phenomena in the music of the 20th century, as well as its musical terminology and historiography, has been extensive and widespread. It has also in-

fluenced the understanding of musical modernism, musical avant-garde, neoclassicism, “New tonality”, extended tonality, atonality, traditionalism, etc., which is increasingly being addressed by the authors of the current musical-historical literature. It is not so important that Slovenian musicologists and music historians fell victim to the aforementioned “mistake”, however, it does reinforce the presence of this extensive and widespread historiographic – nationally and ideologically constructed – phenomenon. The consequences of the “Adornian

mistake” are likewise present within our own (inadequate) understanding of neoclassicism, hence also of modernism and traditionalism in Slovenian music. Neo-classicist and other modernist works by Slovenian composers, which contain the remains of tonality or romantic expression, are all too frequently being identified as traditional.

Those who equated musical modernism with atonality and understood dodecaphony as a closure of the history of tonality, were driven by a certain synchronous logic, which set aside and brought a rearrangement of other styles and movements (as, for example, neoclassicism and surrealism) of the self-proclaimed mainstream of the Second Viennese School. Hence Hermann Danuser introduces the term “modernist classicism” or “classicist modernism”, which was, in his opinion, one of the most significant phenomena in the music history of the first half of the 20th century, and was unjustly suppressed as being the opposite pole of the “radical modernism”, with a pejorative designation “neoclassicism”. Moreover, he speculates whether the latter could be considered to be a part of “radical modernism”, thus he calls for a redefinition of the term modernism. According to Leon Botstein, five distinct strands of modernism appeared around 1933: 1) the Second Viennese School with Schönberg and his followers, especially Berg and Webern; 2) the French-Russian axis with Stravinsky being dominant; 3) German Expressionism with Busoni and young Hindemith; 4) national modernisms with Ives in USA, Bartók in Hungary, Szymanowski

in Poland, Janáček and Martinů in postwar Slovakia, Carlos Chávez in Mexico, etc.; experimentalism, which was characteristic for Hába, Varèse and Cowell, and led to the use of microtonality, ambient sound and fascination with non-western music and technology. Even more interesting is Botstein’s conclusion, that within particular works of composers, some of the characteristics of these strands are frequently combined.

Many of the early modernists, such as Stravinsky, Bartók and Szymanowski, discovered radical and modernist methods of composition within folk music and pre-modernist traditions. Interestingly, a novel and more acceptable concept of musical modernism is offered by Erik Christensen, who, among many others, highlights two central directions: the first is termed constructive modernism, the other pluralistic modernism. Constructive modernism stubbornly persists in the realm of art and oneness in such a way that it substitutes coherence, previously constituted by tradition, with the composer’s own creative invention. In contrast, pluralistic modernism reacts with the invention of art by reflecting, emphasizing and commenting on the diversity of this world. In his view, the pluralistic modernism in music encompasses a variety of sound sources, emotions, sociological and cultural frameworks, historical and stylistic references. Thus, he readily places Ives and Satie among modernists, which confirms a re-established notion of modernism among current scholars, quite different from the one that previously prevailed.