

K VPRAŠANJU O KOMPOZICIJSKIH NAZORIH SLAVKA OSTERCA

Katarina Bedina (Ljubljana)

Slavko Osterc je s svojimi radikalnimi nazori odločilno posegel v razmere slovenskega glasbenega življenja med obema vojnama. Živahno praško glasbeno življenje, ki je v predvojnem času nenehno iskalo stik z novimi gibanji v umetnosti, je bistveno vplivalo tudi na dokončno oblikovanje Osterčevega umetniškega prepričanja. Po komaj dveh letih tamkajšnjega študija je bila njegova sodobna umetniška orientacija določena in nazori, ki so se oblikovali hkrati z njo, v glavnem izdelani. V središče slovenskega glasbenega življenja je stopil kot revolucionar, pristaš modernih smeri in vodilna osebnost v boju za prodor sodobnih kompozicijskih načel pri nas. Za doseg tega cilja je delal vse življenje, kar se odraža v njegovem umetniškem in publicistično-kritičnem delu.

Kot umetniku je bila Ostercu prva in najvažnejša naloga komponiranje, v pisani besedi pa je našel sredstvo za hitrejšo zmago smeri, za katero se je boril ter za pravilno razumevanje lastnega skladateljskega ustvarjanja. Vse Osterčeve izpovedi o umetnostnih in posebej o kompozicijskih nazorih izhajajo zato iz istih vzrokov: dokazati upravičenost in nujnost svoje napredne skladateljske usmerjenosti, doseči afirmacijo sodobnih del pri širšem občinstvu ter odstraniti vse tiste elemente v slovenskih glasbenih razmerah, ki so zavirali pot k sodobnemu umetniškemu izražanju.

Osterc kot pristaš absolutne muzike, zagovornik atematičnega in atonalnega sloga, ki je iskal nov in lastni glasbeni izraz, je s svojo umetnostjo kmalu naletel na odpor v javnosti in na negativne ocene v pretežnem delu kritik v strankarsko opredeljenih glasilih. Preskromna razgledanost pa tudi manjša ustvarjalna moč večine sodobnih, močno na tradicijo vezanih skladateljev pri nas je povzročila večkratne hude idejne borbe. Ostercu so očitali pomanjkanje invencije in čustva, hladni konstruktivizem, originalnost za vsako ceno, cinično zanikanje vseh utrjenih pravil, celo razdirajoče revolucionarni slog. Temu so botrovali poleg provincialnih glasbenih razmer tudi nesodobni nazori večine tedanjih kritikov, ki so se izključno opirali na pravilnost in globoko razumevanje že priznanih glasbenih vrednot. Navadno so temu pridružili še nasvete, kako naj piše mlada skladateljska generacija: le-ta naj bi sledila večnim kvaliteta velikih vzorov iz preteklih dob in uporabljala samo preizkušena kompozicijska sredstva. Vendar je bil Slavko Osterc v sebi dovolj trden,

pa čeprav na začetku svojega delovanja na domačih tleh domala osamljen, da ni nikdar odstopil od svojih naziranj, temveč je vedno znova pojasnjeval in samozavestno utrjeval svoj odnos in mnenje do novih poti v glasbi.

Problem čustva in razuma je bil največkrat predmet razprave, pri čemer je Osterc jasno opredelil pojem čustva v umetnosti za razliko od sentimentalnosti.¹ Osterc je bil prepričan, da se v absolutni muziki ne dá določiti točne meje med čustvom in razumom: »To vprašanje (odnosa med obojim) se rešuje pri vsaki umetnini sami. Gotovo ima vsaka umetniška glasbena tvorba svoje intelektualno ozadje. V eni dobi dominira ta struja, v drugi ona, kakršna je pač snov in naloga, ki si jo umetnik zastavi.«² Vendar se čustva v absolutni glasbi ne morejo opisati z besedami; Slavko Osterc zagovarja načelo, da lahko absolutna glasba »... vzbuja prijetna občutja sama na sebi, kot čista umetnost, ki mu (poslušalcu) zavoljo svoje visoke estetske vrednosti zadostuje, da jo lahko in rad sprejema, pa ni treba, da bi pri tem mislil... na kaj drugega.«³

Tako gleda Osterc z aspekta poslušalca, kot skladatelj pa daje v svojih člankih izključno prednost razumu pred invencijo in čustvom: »Intelekt postavljamo na prvo mesto, ker čustvo najdemo pri vsaki živali, a intelekt kakšnemu teletu vsekakor ne moremo priznati. Zahtevamo intelekt pri komponistih!«⁴ Tako naziranje bi bilo enostransko in je popolnoma v skladu z Osterčevim ciničnim in pogosto nekontroliranim načinom pisanja, toda o tem je tudi natančneje spregovoril: »Skladatelji, ki so se naslonili na gregorianski koral (Palestrina, Lasso, Gallus idr. v 16. stoletju) so zelo pazili na mojstrsko izvedene glasove v polifonem slogu — razum! — gotovo pa so dodali razumski plati mnogo čustva, ki ga pa ne moremo ločiti točno po tekstih in razpoloženjih — ta čustva lahko smatramo kot splošna religiozna čustva ali pa kot r a z u m s k o z m o ž n o s t, da so se umeli v besedilo vživeti.«⁵ Kadar govori Osterc o čustvu skladbe, mu gre za absolutno vsebino dela, ki se na zunaj ne da ponazoriti niti ostro razdvojiti od razuma, se pravi od kompozicijske tehnike.⁶

¹ Pod naslovom »Spor za našo sodobno glasbo« je Osterc odgovoril kritikom na večkratne javne napade; odnos med vsebino in tehniko neke skladbe je takole pojasnil: »Pravijo tudi, da nimam duše. Gospoda, pa še kakšno! Človek, ki se je na primer v svoji oceni o moji Overturi norčeval iz mene, mi ne bo govoril o duši. O zadevi duše (invencije) brez pridržka to podpišem, kar je Lajovic objavil lani v Jutru: 'Pogoj umetnine je vsebina'. Seveda je oblika (tehnika) drugi pogoj: če tehnike ne obvladaš, umetnine ne boš mogel narediti.« J XVII/1936, št. 25.

² »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 4, str. 95.

³ Iz rokopisnega zapiska Osterčevega predavanja o skladateljskem delu Rista Savina v Radiu Ljubljana (13. aprila 1937), gl. Osterčevo zapuščino, rkp. odd. NUK.

⁴ Zvuk II/1932, str. 104.

⁵ »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 3, str. 94.

⁶ »Gregorianski koral je bil ali accentus ali concentus. Accentus je deklamatoričen način petja, kjer se melodija suče okoli gotovega centralnega tona — nekateri toni pa se dvigajo ali padajo za kak majhen interval. Neglede na to, kakšna je vsebina besedila, ali je tukaj v ospredju razum ali čustvo? Če bi bil razum, bi se morale zapeti važnejše besede močneje, eventuelno višje — če pa čustvo, pa bi moral ta način petja biti glede na svetopisemsko besede na mestih naravnost ganljiv. In vendar je to petje... kar najbolj monotono. Vsekakor sili v ospredje razumska plat: vztrajanje na istem tonu, dviganje in padanje na gotovih

Končno Osterc pravilno ugotavlja, da je umetnini poleg intelekta, to je po njegovem izvirne oblike in tehnike, prvi pogoj tudi skladateljeva ustvarjalna moč, invencija. Za Osterčev lik umetnika in za njegovo umetniško orientacijo sta značilni naslednji misli: »Originalnost smatram za absolutni predpogoj vsake pomembnejše umetnine.«⁷ In: »Pri Bachu je nagnjenje k razumski plati na škodo čustvene vidno. Blesteča kontrapunktika je dokaz ogromnega znanja in logike. Da so njegova dela še danes tako sveža kot prej, je močan dokaz Bachove stvariteljske sile, ki si je brez čustva tudi ne moremo misliti.«⁸

S takimi nazori je bil Slavko Osterc, razumljivo, nasprotnik programske glasbe in tonskega slikanja.⁹ Ob vsaki priložnosti, predvsem pa v presoji sodobnih skladb je poudarjal preživelost strogega dur-molovega sistema, orkestralnih slikanj in barv, wagnerjanske dramatike, senzibilnosti in dramatičnih tremolov ter podčrtoval privrženost novim harmonskim postopom, groteski, karikiranju, lapidarnosti, askezi čustev in kontrastom, posebno v daljših delih,¹⁰ kajti »... hvala bogu, smo že iz dobe romantike in dolgovezja.«¹¹ Hkrati so pomenili ti osnovni Osterčevi nazori o sodobnem načinu izražanja tudi temeljna vodila, ki jih je iskal v glasbi. Danes vemo, da mu jih je razvoj glasbene umetnosti docela potrdil.

Podobno kot je dajal Osterc razumu prednost pred čustvom, se je jasno zavedal pomembnosti glasbene forme. Pri odkrivanju novega izraza je potrebna tudi nova forma, ki bo odgovarjala sodobnemu glasbenemu jeziku. V lastnem skladateljskem delu ji je posvečal veliko skrb¹² in se ni mogel strinjati z mnenjem nekaterih, da glasbena forma sploh ni potrebna: »Matija Bravničar formo negira, ker jo smatra za nekaj zastarelega, izživljenega. To lahko govori kot samouk. Resnica pa je, da ima vsaka skladba svojo formo, pa če jo je komponist hotel ali ne. Saj je tudi impromptu in improvizacija forma. Seveda pa te zame niso ideal forme, temveč forme nižjega tipa.«¹³ Za odkrivanje nove glasbene forme je najbolj ustrezno delo za ansambel z majhno zasedbo; od tod izhajata skladateljeva teza »Živimo v dobi komorne glasbe... najbrž zaradi tega, ker se je

mestih in približno enaka ritmična vrednost vseh zlogov. Da je pri tem čustvo, ni dvoma — drugače bi teksti ne bili peti, ampak govorjeni. Ne moremo pa najti ne logike med tekstom in to melodijo, pa tudi ne nobene čustvene zveze med obema.« Concentusu pripisuje zaradi melizmov — kljub isti snovi — prevladovanje čustva, toda s pripombo, da so to »kolektivna čustva«, ki jih »nahajamo tudi v mnogih poznejše nastalih skladbah, npr. narodnih pesmih«. Ibid.

⁷ Jutro XVII/1936, št. 26.

⁸ »Čustvo in razum v glasbi«, Žena in dom VI/1935, št. 3, str. 94.

⁹ Osterčev komentar h koncertu UJME (16. decembra 1940), rkp. odd. NUK.

¹⁰ V skriptah »Glasbena zgodovina« je Osterc označil osnovne tendence v skladbah Igorja Stravinskega, ki jim je tudi sam sledil v lastnem ustvarjanju: »... namesto sentimenta sarkazem, namesto romantike humor, razvijanje melodije okrog enega, dveh, treh tonov, barbarski ritmi, namesto komponiranja zaljubljenih pesmi, šaljivke.«

¹¹ Ljubljanski zvon XVIII/1928, št. 6.

¹² »Jaz sem [v Klavirskem triu iz leta 1929] spet reševal problem forme, kjer naj se nič ne ponavlja.« Radio Ljubljana XII/1940, št. 40, str. 5.

¹³ Ljubljanski zvon L/1930, št. 6, str. 378.

forma sočasnih komornih del že precej ustalila in dobiva vedno bolj konkreten izraz. Nekoliko počasneje pa gre to s simfonično glasbo.¹⁴

V iskanjih sodobne glasbene forme je našel Osterc tudi vzrok za upadanje produkcije modernih oper: »Kakor v Bachovih časih, tako tudi danes prevladuje takozvana formalistična struja nad izrazno, onostransko. . . . Verjetno je, da je ta princip poslednjih dveh decenijev vplival negativno na razvoj opere, pri kateri je glasba neizogibno vezana z dano vsebino ter tudi bolj ali manj od nje odvisna. Že v pesmicah mora skladatelj upoštevati ritem ter koliko toliko izraz besedila. Čim večja je pa oblika, tem bolj prehaja skladateljska funkcija pri obdelavi pesniških snovi v sekundarnost.«¹⁵ Kot reakcija na nasičeno ilustrativno in programsko glasbo romantike so začela sodobna skladateljska prizadevanja nagibati k absolutni glasbi, »absolutna glasba brez forme pa je nemogoča in ni čuda, da so se začele spet pisati opere z zaključenimi točkami.«¹⁶ Zaključene točke v operi (recitativi, arije, zbori idr.) dajejo več možnosti za oblikovanje form nasproti veliki razsežnosti Wagnerjeve glasbene drame, ki je vezana na vsebino in izraz teksta. Izrazito dramatični teksti zahtevajo programsko glasbo in glede tega je Osterc v presoji Wagnerjevih oper pravičen: »Prednosti wagnerskega principa so v glavnem: čim večja podobnost govornemu dramati, pravilna dolžina prizorov, velika enotnost v arhitekturi in čim intenzivnejše sorodstvo med besedo in glasbo. Glasba dobi s tem značaj podrejenosti in velike resničnosti, mogoče tudi velikega doživetja. In dramatična je ta glasba nedvoumno. Slabe lastnosti so našete že v prejšnjem stavku, največja pa je ta, da lahko postane monotona.«¹⁷

Čeprav je bil Osterc pristaš novih iskanj, se ni navduševal nad vsem novim že zaradi novosti samih. Kakor pri ocenjevanju starejših del, tako je hotel biti tudi pri sodobnih čim bolj objektiven, pri čemer je vedno uporabljal konkretne primere in jih dokazoval. Za primer sodobne opere si je vzel Hindemithovo opero *Cardillac* in poizkusil pojasniti, zakaj ni izzvala večjega uspeha. Vzrok je našel ponovno v dejstvu, da konkretna vsebina s sodobno abstraktno glasbo ne more predstavljati homogene celote: »Preveč glasbe za premalo dejanja; čiste, absolutne glasbe, ne teatarske. Glasbo bi najlažje primerjal z Bachovo. . . . Hindemith daje prednost formi (niso pa to recitativi, arije, dueti, ampak se vrstijo fuge, pas-

¹⁴ GLOLj (Gledališki list, Opera, Ljubljana) 1927/28 št. 17, str. 205 — Osterc je z zadovoljstvom opažal, da so ustvarjalne sile nekaterih slovenskih sodobnikov in njegovih učencev v tej smeri dosegle že vidne uspehe doma in v tujini: »Na pobudo Zikovega kvarteta . . . so pri nas komponisti začeli posvečati komorni glasbi več pažnje. Kar preko noči smo »vdrili« v Zagreb, Beograd, Dunaj, Prago, Brno, Varšavo, Moskvo, Firenco, Pariz, London, Ženevo itd. In to z uspehom, ki ga ni nihče pričakoval. Vse kritike so nam priznale »življenjski prostor« . . . S komorno glasbo smo si Slovenci pravzaprav priborili dostojno mesto v mednarodnem glasbenem svetu. . . . Razumljivo je, da so se tej panogi posvetili skoraj vsi seriozni slovenski komponisti. Prav tako je razveseljivo, da imamo v Ljubljani že troje tovrstnih združenj: Ljubljanski godalni kvartet, Radijski godalni kvartet in Radijski klavirski trio«. »Slovenska komorna glasba«, Radio Ljubljana XII/1940, št. 49, str. 5.

¹⁵ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

¹⁶ Ljubljanski zvon XLIX/1929, št. 6, str. 380.

¹⁷ Ibid., str. 381.

sacaglie, cannoni, da, celo sonate). Mogoče pretirava, ter s tem izgublja dramski učinek.«¹⁸

Nekateri sodobniki so bili mnenja, da Wagner-Regenyjeva opera *Kraljičin ljubimec*, ki se naslanja na Haendlov in Mozartov vzor, predstavlja izhod iz sedanje krize. Osterc v publicističnem delu ni nakazal smernic, kako naj bi se rešil problem sodobne opere, toda v Wagner-Regenyjevem delu je videl »skrajno neuspeh poizkus eksploatacije starega, dobrega blaga.«¹⁹ Kljub temu da ni prišel do končnih predstav o bodočem razvoju operne glasbe,²⁰ je Osterc videl eno izmed rešitev, ki bi se ujemala s sodobnim muzikalnim izrazom, v libretih abstraktne vsebine, komponiranih za komorne ansamble v smislu glasbenega skeča, ker »na dramske tekste je glasba lahko ilustrativna, na abstraktne pa čista, absolutna.«²¹ Toda: »Vsi iščejo. Vse kaže, da še niso našli ter v bližnji bodočnosti ne bodo, kajti današnja doba ni operna.«²²

Razvoj na opernem področju do danes tudi še ni prinesel ustreznega odgovora, zato nimamo stvarne podlage, da bi katero navedenih Osterčevih prepričanj in ugibanj dopolnili, lahko se pa pridružimo njegovim ugotovitvam vsaj glede izbire abstraktnih, arhaističnih, komičnih in lapidarnih tekstov brez zunanje tragike ter glede komornega sestava izvajalcev.

Osterčevi kompozicijski nazori so najbolj jasni v kritikah del slovenskih in jugoslovanskih ustvarjalcev, kjer se je počutil kot voditelj-ocenjevalec še posebno odgovornega. Prizadeval si je, da bi mlade skladatelje pritegnil v vrsto domačih avantgardistov, ki bi čimprej dosegla raven evropskega razvoja ter se mu enakovredno pridružila. Spodbujal je tiste, ki so začeli segati po sodobnem glasbenem jeziku in tiste, ki se za moderna kompozicijska sredstva še niso mogli odločiti. Nekatere je pridobil z uspehi lastnih del v tujini in kot pedagog, istim načelom pa je v veliki meri utiral pot tudi v publicistiki. Zagovarjal jih je prepričljivo in z upanjem v njihovo pravilnost. Značilne so Osterčeve besede: »Če favoriziram predvsem one domače skladbe, ki so hipermoderne, ima to seveda svoje vzroke. . . . [v njih] sem našel originalnost, medtem ko skladbe starejših smeri vedno spominjajo na kakega Wagnerja, Debussyja in Brahmsa. . . . Zakaj pišem tako in drugače? Ker je čedalje več povpraševanja po mojih skladbah iz vsega sveta.«²³ Zahteva po originalnosti in uporabi sodobnih kompozicijskih sredstev je služila Ostercu za sredstvo, ki mora domače glasbeno ustvarjanje izviti iz njenega provincialnega značaja, ki je bil še tako daleč za stopnjo razvoja naprednih gibanj v svetu. Osterc se je zavedal, da bo mogla le široka uveljavitev sodobne glasbene govornice ustvariti ugodna tla delovanju naših ustvarjalnih moči.

¹⁸ GLOLj 1927/28, št. 17, str. 206.

¹⁹ »Spor za našo sodobno glasbo« I, J XVII/1936, št. 25.

²⁰ »Vočka [Wozzeka], Cardillaca in Jonnyja sicer smatram kot tri poiskuse, ki naj bi dali operi novo smer. Vendar sem mnenja, da si kljub visoki kvaliteti ne bo noben po izvirnosti stremeč komponist vzel te ali one za vzor.« GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

²¹ Zbori V/1929, št. 5, str. 25.

²² GLOLj 1927/28, št. 17, str. 205.

²³ »Spor za našo sodobno glasbo« I in II, Jutro XVII/1936, št. 25.

SUMMARY

Slavko Osterc entered into the centre of Slovene musical life as a revolutionary, as a champion of modern, world art trends and as the leading personality in the struggle for the introduction of contemporary principles of composition into the music of our country. He devoted all his endeavours in art and in the field of criticism to this end. He found in the written word a more immediate means for affirming contemporary works of composition before a wide audience, and for removing those elements in Slovene musical life which impeded this affirmation. As a follower of absolute music, athenatic and atonal style, he soon came up against resistance and negative appreciation from the critics who published their reviews in the various papers, representing different political standpoints. They reproached him for lack of invention and feeling, cold constructivism, his striving for originality at any cost, for his destructive revolutionary style and so on. These attacks, however could not weaken Osterc's addiction to contemporary music, but instead he ever consolidated his attachment to new paths in music: in composition he gave preference to intellect and not to emotion, to form and not to content; in his judgements he emphasized that the strict major-minor system was out-of-date, as were orchestral painting, Wagnerian dramatics, sensibility and dramatic tremolos; and so he stressed his affinity to new and bold harmonic progressions, to grotesque, to caricature, starkness, asceticism of emotion and to contrapunctal treatment especially in his longer works. Being convinced that for new content we must also find new musical forms, corresponding to contemporary idiom, he thought that an original solution of the formal problem is the first condition for every important composition. In his opinion, old proven traditional forms, whether in chamber, symphonic or operatic music, are incompatible with the expression of a new content. In this fact Osterc also saw the main reason, on the one hand, for the rather small contemporary output of symphonic and operatic works, and, on the other hand, for the varied chamber work production, because its small setting is most appropriate for the search for new possibilities in form and content. Thus in his creative work he devoted special care to chamber music. At the same time he stimulated those who were just beginning to employ contemporary composition techniques to discover further new ways, and encouraged those who had not yet decided on modernism to attempt such new techniques. He endeavoured to attract young composers to the ranks of our avantgarde so that they might attain the level of European development and then take an equal part in it.

KLAVIRSKI OPUS SLAVKA OSTERCA

Andrej Rijavec (Ljubljana)

Osterčeva klavirska dela ne pomenijo težišča skladateljeve ustvarjalnosti, čeprav njegov klavirski opus nikakor ni majhen. Če izvzamemo Tri skladbe za četrtonski klavir, od katerih je v celoti ohranjena le prva — preludij — in del fuge in ki so glede na svojo enkratnost samo obrobne pomena, saj so bolj rezultat obiskovanja četrtonskega kursa pri Aloisu Hábi kot pa organski člen v njegovem skladateljskem razvoju, obsega Osterčev klavirski opus osemnajst bibliografskih enot. Skladb je seveda precej več, ker večina bibliografskih naslovov predstavlja bolj ali manj obsežne zbirke, pa četudi krajših kompozicij. Kljub temu so vredne pozornosti, saj so bili skladateljevi prvi kompozicijski poizkusi posvečeni temu instrumentu. Razen tega je Osterc vedno znova, vse do svoje smrti skladal za klavir, ki mu sicer ni »ležak«, in s tem ustvaril kontinuiteto, na podlagi katere je možno slediti oblikovanju njegovega glasbenega jezika. Kot študijsko gradivo je klavirska partitura v ta namen vedno najbolj pregledna, če se hoče razmeroma hitro in konkretno prodreti v strukturo in stilne značilnosti kompozicijskega stavka nekega skladatelja, ne da bi bile s tem seveda zaobsežene vse njegove komponente. Osterčeve klavirske kompozicije glede na celoten skladateljev opus sicer ne zasedajo takih ključnih pozicij kot na primer pri Arnoldu Schönbergu klavirski opusi 11, 19, 23, 25 in 33, vendar pa jasno osvetljujejo posamezne njegove razvojne faze. Njihova obdelava naj torej prispeva k razjasnjevanju Osterčevega skladateljskega lika, da se bo mogel polagoma izviti iz spominov sodobnikov in vse preveč globalne presoje ter vtisov njegovih naslednikov.

Prve ohranjene klavirske skladbe¹ — Impresije (pred 1925) in Sonatina (1924) — so iz skladateljevega prvega razvojnega razdobja, ko je v letih od 1922 do 1925 poučeval v Celju in ko je z naraščajočo produkcijo in talentom vse bolj opozarjal javnost na svojo ustvarjalno moč.² Že naslov prve zbirke je značilen in že na zunaj odseva nekatere stilne značilnosti posameznih skladb. Te pa, s svojimi naslovi — Spominski list, Hrepenenje, Nokturno, Valse, Erotikon, Impromptu, Pustni ples — ka-

¹ Če ni drugače navedeno, se opiram na skladateljeve rokopise, ki jih v glavnem hrani NUK v Ljubljani.

² Omenjeni skladbi je izvedla Tinka Apihova na skladateljevem »Kompozicijskem koncertu« 2. marca 1925. Prim. Pokorn D., *Slavko Osterc*, Ljubljana 1965, 17.

ne!

Impresije

1. Spominski list

Moderato

piano.

Začetek skladbe Spominski list S. Osterca

žejo na še starejšo, romantično tradicijo, saj gre, z eno samo izjemo, za tridelne karakterne skladbe v najmanjši možni obliki — miniaturi. Skladbe niso stilno enotne in se tudi med seboj glede tega razlikujejo: zdaj so bolj v ospredju impresionistične karakteristike, zdaj romantične ostaline, pri čemer se tu in tam že kažejo poteze, značilne za skladateljevo zrelo razdobje.

Impresionistično še najbolj čista kompozicija je prva — Spominski list. Razen gradacije v srednjem delu, ki jo doseže s priljubljenim sekvenciranjem, pa še to sloni v tem primeru na celotonskih postopih melodične linije in »nevtralnih« zmanjšanih trizvokih, ki zopet stopnjema rastejo za cel ton više, je celotna kompozicija statičnega značaja. Ne vodi nikamor. Izhodiščna melodika je nerazvita, neizoblikovana, brez vzgona in usmeritve. Mudi se v okviru velike terce in dopolnjuje vzporedno postope basa v sekstah. Očiten je tudi akordni paralelizem. Vendar pa skladatelj ne vzdrži izhodiščne stilnosti do konca. Z dominantnim septakordom zadržano seksto, ki mu je tudi sicer v celotni zbirki zelo pri srcu, jo prav banalno zaključí. V nadaljnjih kompozicijah se posamezni elementi, ki so značilni za impresionistični stavek, še pojavljajo; tako vzporedna akordika, uporaba zvečanega trizvoka, celotonske lestvice, tudi v tercah, vendar ne več za ustvarjanje osnovnega, impresionističnega vzdušja, ampak samo za doseg prehodne barvitosti, tonalne nedoločljivosti in kontrasta v klavirskem stavku, ki se, skromen in nezahteven, sicer giblje pretežno v vodah romantične tradicije. Melodika raste iz harmonije ter v »Più mosso« Nokturna, ki je najmanj invenciozna skladbica zbirke, mestoma seže celo nazaj do Chopina. Moduliranje in kadenciranje je skoraj brez izjeme razločljivo v okviru klasičnih harmonskih stopenj. Vendar pa tonalitete niso eksplicitno označene na začetku posameznih skladb, saj je kljub avtentičnim in plagalnim kadicam, s katerimi jih večinoma zaključuje, glasbena govorica že na meji, ki bi v okviru ene skladbe dopustila dosledno uvrstitve v karakterističen dur ali mol. So sicer izjeme kot na primer Hrepenenje ali Erotikon, ki obe sodita v G-dur. Če je glasbeni jezik v Hrepenenju, Erotikonu in Impromptuju harmonsko najbolj bogat, tja do najraznovrstnejših septakordov, njihovih obrnitev ter nonakordov, pa so Impresije kot celota ritmično skromno diferencirane.

Najbolj zanimivi v zbirki so seveda tisti momenti, ki odkrivajo posamezne črte kasnejših Osterčevih kompozicijskih naziranj. Tu in tam, vendar kot še zelo redko izjemo, doda skladatelj kakšno sekundo posameznim harmonijam ali tonom. Presenetljiv je tudi zaključek z varljivo kadenco molovske tonalitete, ki z Impromptujem nima sicer nobene zveze. Pomembno je dalje dejstvo, da prvič v skladbi Valse in nato še v Erotikonu prenaša posamezne motive iz roke v roko, se pravi iz enega glasu v drugi, kar kaže že na začetke preproste imitacije in polifonskega mišljenja, ki je tako značilno za skladateljevo zrelo razvojno fazo. Poleg Špominskega lista, ki je izrazito impresionističen, sta izven romantične stilnosti zbirke le še oba plesa: motorično živ, izrazito sekvenčno grajeni Valse in povečini v vzporednih kvintah komponirani Pustni ples. Mirnejši motiv slednjega spominja po svojem značaju, vzporednih harmonijah in melodiki na prvo skladbo zbirke; nikakor pa ne kadenca, ki poslušalca zopet preseneti: prvotno, zaradi izpuščene terce, nedoločeno izhodiščno sozvočje pripelje skozi subdominanto in sedmo stopnjo naravnega mola v istoimenski dur.

Sonatina se od skladbic v Impresijah loči predvsem po svoji dolžini. Tudi sicer je to najobsežnejša skladateljeva klavirska kompozicija, ki pa je Osterc na takratni stopnji svojega razvoja in s svojim takratnim znanjem formalno še ni obvladal ter ji zato tudi ni znal podeliti potrebne

enovitosti. Nalogo si je otežil še s tem, da jo je zasnoval kot enostavno kompozicijo. Kako jo je formalno rešil, pokaže analiza njene strukture: množica kratkih delov, ki jih ne moremo označiti kot stavke, ampak kvečjemu kot odstavke, si brez pavze sledijo drug za drugim. Tako nastane veriga drobnih glasbenih členov, ki so si po fakturi, dinamiki, ritmu in tempu, katerega sproti predpisuje in spreminja, med seboj različni. Oblikovna formula, ki bi jo izrazili s črkami, bi zahtevala skoraj polovico abecede in bi tudi s te strani poudarila njeno mozaičnost. Kar ponuja se analogija z renesančno sonato, v kateri si v nizu kontrastirajo vedno nove, kratke glasbene misli, ki jih skladatelj obsežneje ne razvija, ampak samo nakazuje. Temu principu gradnje je Sonatina na moč podobna, pri čemer prihaja seveda tudi do ponovitev istih ali po značaju vsaj podobnih členov. Posameznih idej pri tem ne preoblikuje. Prenaša jih samo iz roke v roko, na nove stopnje. Nato pa oblikuje nov člen, ki prejšnjemu kontrastira. Celo tako oblikovanje glasbenega tkiva, kot ga kažejo naslednji takti, kjer v zadnjih dveh zasledimo skromno varirano in deminuirano linijo basa prejšnjih dveh taktov, so izjemni:

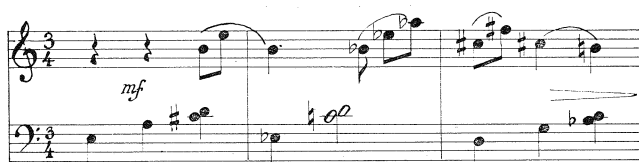
Handwritten note: str. 117

Ob Sonatini se lahko govori o bogati skladateljevi invenciji oziroma o materialu, ki bi ga bilo treba skoncentrirati in združiti v enovitejšo celoto. Tako, kot je, ne more rešiti niti večkrat v kompoziciji ponovljeni motiv treh izhodiščnih akordov desne roke, ki bi jim mogli iskati korenine v kakšni »idée fixe« 19. stoletja, seveda brez programskih namer. Stilnost Sonatine je tako glede tradicije kot iskanja novega podobna tisti v Impresijah, le da ni zaslediti impresionističnih značilnosti. Klavirski stavek je vsekakor zahtevnejši, zlasti v členih, ki so etudno-pasažnega značaja. Ne manjka že v Impresijah omenjenih polifonskih prijemov in tudi ne izrazite romantične spevnosti:

Handwritten note: 118

Impresije in Sonatina kažejo skladatelja, ki se je znašel v dvojni dilemi. Na eni strani se je zavedal, da mu manjka še precej teoretičnega znanja, na drugi strani pa ga je gnala želja po neizhojenem, novem. Oboje mu je izpolnil študij v Pragi (1925—1927), kjer so, kot je znano, nanj najbolj vplivali avantgardni nazori dveh profesorjev — Aloisa Hábe in Karla Boleslava Jiráka.

Stilni preobrat, ki ga je povzročil praški študij, odlično ponazarjata Dve miniaturi iz leta 1927: Mala koračnica³ in zlasti Valse lente.⁴ Naj rabi slednja kot primer. Odpre se nov, atonalni svet, iz katerega so izginili principi funkcionalne harmonije. Zato pa je disonanca — v vertikali in horizontali — dobila samostojno ekspresivno kvaliteto. V melodični liniji prevladujejo čiste kvarte, velike septime oziroma zmanjšane oktave, male septime, medtem ko ni nobene terce. Ko nastopijo sekundni postopi, jih skladatelj veže skoraj izključno v kvartna sozvočja, ki so v tem valčku značilna in izrazita. Uporabi tudi njihove obrnitve in akordom doda po kakšno sekundo. Problem odkrivanja »tematičnega« materiala in njegovega razlikovanja od sekundarnega ali prehodnega gradiva,⁵ problem, ki ga je treba v vsaki atonalni skladbi brez opore v tonalnih oblikovnih principih reševati vedno znova, v Valse lente nikakor ni težak. Jedro osnovne misli stoji jasno na začetku:



V okviru ostale, disonantnejše fature skladbe in glede na lastno kvartno strukturo ima konsonanten značaj, tako da skupaj s svojim manj izrazitim nadaljevanjem ustvarja nekakšno »tonalno« oporišče. Obenem rabi tudi kot formalni element, saj ga sredi kratke kompozicije skladatelj skoraj v celoti, nevariiranega ponovi za sekundo više. Tako se načela tradicionalne gradnje, kjer se s ponavljanjem poudari tisto, kar je važno in identično, nadaljujejo tudi v skladateljevem tretjem razvojnem obdobju, ko se je po povratku iz Prage za stalno naselil v Ljubljani.

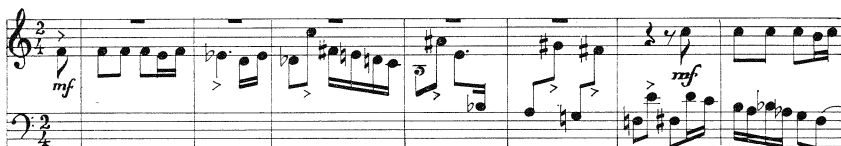
Kljub osnovni usmerjenosti v atonalnost je tudi v nadaljnjem klavirskem snovanju zaslediti povezovanje raznovrstne tradicije z novimi naziranjmi. V tej smeri je zelo poučna Dvoglasna suita (1928), ki sestoji iz Preludija, Valčka, Uspavanke in Male fuge. Zavoljo mejnih stavkov bi se formalni vzori lahko iskali v baročni suiti, čeprav je bila zaključna giga bolj običajna. Značilna pa je vključitev valčka in uspavanke, teh v romantizmu kar modnih oblik, in to v tridelni obliki, ki jo izkazuje tudi preludij. S stilnimi epitetoni je možno pristopiti še z ene strani: dvoglasje, skupaj s pregledno fakturo in jasno gradnjo ustvarja pravo klasicistično oziroma neoklasicistično prozornost. Glasbena govorica je v osnovi atonalna in enakovredno tretira vse tone kromatične lestvice, čeprav pri tem izstopajo po tradiciji disonantni intervali, zlasti kvarta. Atonalno najbolj dosleden je kanonično zgrajeni Preludij. Tudi Valček ima trden vezni element v osnovnem, ponavljajočem se kvartnem motivu: zmanjšana kvinta, tri čiste kvarte, zmanjšana kvinta. In vendar skladatelj zaključí

³ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga »Mala nova muzika« št. 1, 3.

⁴ Objavljena v Novi muziki I/1928, priloga »Mala nova muzika« št. 5, 8.

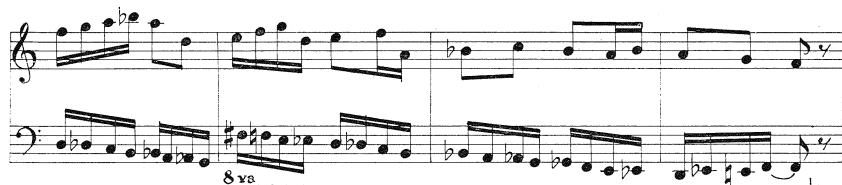
⁵ Perle G., *Serial Composition and Atonality*, London 1962, 9.

kodo z avtentično kadenco — s presenečnjem, ki je po efektu podobno varljivim in samovoljnim zaključkom v prvem ustvarjalnem obdobju, a s to razliko, da je tam uhajal iz tonalnosti, tu pa se vanjo vrača. Mala fuga je majhna samo glede števila glasov, nikakor pa ne po svoji dolžini in formalni gradnji, ki izkazuje vse obvezne dele, kakor tudi ne po obsežni, izraziti temi. V njej uporabi vseh dvanajst tonov kromatične lestvice, ne da bi se izogibal ponavljanjem:



Opozoriti pa je na dva momenta, ki kažeta na prepletanje atonalnega z načeli, ki veljajo v klasičnih fugah. Tako si *dux* in *comes* odgovarjata realno v kvinti. Še bolj značilno pa je dejstvo, da je večji del reprize zgrajen na ritmiziranem pedalnem tonu, na dominantni, ki pripravlja zaključno avtentično kadenco, tako da jo koda samo še potrdi.

Naslednje leto, leta 1929, je Osterc napisal Interludij, ki je transkripcija tretjega stavka iz Partite za violončelo in klavir, ter Male preludije. Če v Interludiju izvzamemo kvartne harmonije, sta obe deli linearno zasnovani. Preludije, vseh je pet, bi mogli označiti kot tekoče, ritmično enakomerno pulzirajoče konstruktivistične študije v linearnem vodenju glasov. Vsi, razen srednjega, so namreč kanoni, pri čemer gre pri prvem povrh še za kanon v inverziji. Intervali so seveda emancipirani, ne da bi skladatelj posebej iskal ali vztrajal na disonantno ostrejših. Zanimivo pa je, da v vseh preludijih z uporabo intervalov kvinte, kvarte, oktave ter vodilnih tonov jasno kadencira in ustvarja trden zaključek na tonu, ki pa, kar je zopet značilno, ne pomeni vedno tudi tonalnega središča kompozicije. Srednji preludij je poseben primer in še bolj jasno odseva povezavo atonalnosti s tonalnimi principi. Gornji glas je izrazito v F-duru. Oblikovan je tako, da se z 19. taktom melodična linija v raku vrača k svojem začetku. Vendar ta »hin und zurück« ni popoln, ker je spodnji glas bolj svobodno oblikovan, čeprav na koncu izrazito poudari dominantno in se z obsežno kromatično pasajo zaključí na skupni toniki:

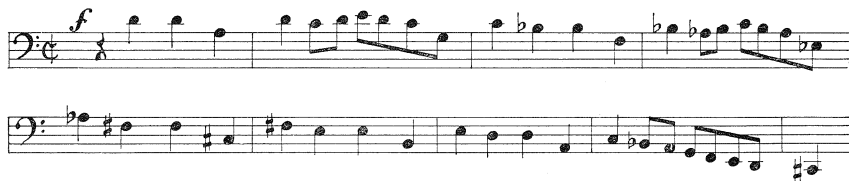


Če bi bila spodnja linija tonalno bolj izoblikovana, bi skladbo mogli uvrstiti v bitonalni okvir. Tako pa atonalna komponenta spodnjega glasu ne dovoljuje tako toge kategorizacije. Zvočni rezultat je namreč veliko bliže podobnim rešitvam v nekaterih Osterčevih samospevih, ki so diatonski v melodiki in atonalni v spremljavi.

Nove značilnosti v Osterčevem klavirskem kompozicijskem stavku je zaslediti v prvi skladbi opusa Koral in fuga (1933),⁶ ki sta nastali po štiritletni prekinitvi v skladanju za klavir. Gre za poseben slog izražanja, ki ga v podnaslovih mnogih svojih, ne samo klavirskih, kompozicij skladatelj približe določa s pripisom »Kakor koral« ali »Quasi choral«. Njegovo bistvo je v počasnem tempu, enakomerno odvijajočem se sosledju akordov, pri katerih je melodija v najvišjem glasu. V obravnavanem Koralu je



sekvenciranje bistveno sredstvo oblikovanja forme, ki zopet izpričuje tridelnost. Razen dveh kromatičnih izmikov je melodija diatonska ter kot bas sodi v tonaliteto F-dura. Vendar je občutek tonalnosti zamegljen. Zavaljo vsaj dveh vzrokov: deloma zaradi dodajanja sekund posameznim akordom,⁷ s katerimi jih skladatelj zvočno nasičuje, veliko bolj pa zaradi dejstva, da sta akordna kompleksa desne oziroma leve roke razmeroma samostojna. Hočem reči: kakor imata, če jima sledimo vsakemu posebej, tonalno izrazito, funkcionalno kvaliteto, pa je ta pri sozvenenju močno načeta, saj se funkcionalne karakteristike enega in drugega kompleksa vedno ne pokrivajo, ker so »premaknjene«. Kljub temu nas primerjava z ostalimi, podobnimi stavki Osterčevega klavirskega opusa pouči, da si je skladatelj ta slog zamislil izrazito homofonsko, kjer je vertikala bolj rezultat vsakokratne navpične zvočne rešitve in ne toliko posledica bolj ali manj svobodnih horizontalnih linij. Zato se zdi, da je bilo slednje hotenje v tem »koralnem« stavku, zlasti v srednjem delu, bolj prisotno, kot je sicer. Harmonska analiza pokaže zelo raznovrstno podobo: od kvintakordov in obrnitev, mimo raznih nepopolnih non-, undecim- in tredecimakordov do kvartnih harmonij, s tem da so pri vseh teh kombinacijah sozvočja polnjena še z dodatnimi toni. — Fuga je po svojih karakteristikah podobna Mali fugi iz Dvoglasne suite; tako po obliki kot po intervalnem odnosu med duxom in comesom. Tonalno občutje pa je v tej živi skladbi močnejše, ne da bi mogli trditi, da je Fuga glede na Koral v paralelni molovski tonaliteti, saj že tema, gledana v celoti, niha med d-molom in D-dur in je v primerjavi s tisto v Dvoglasni suiti kar konservativna:

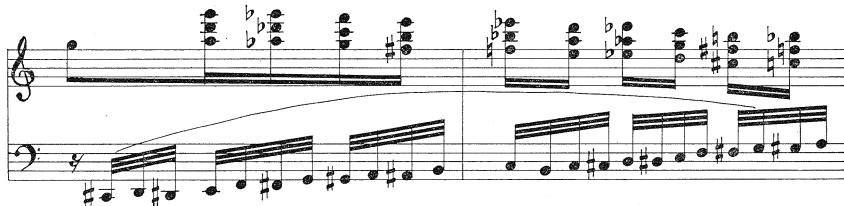


⁶ Izdala in založila skladateljeva hči Lidija Osterc v Ljubljani 1942.

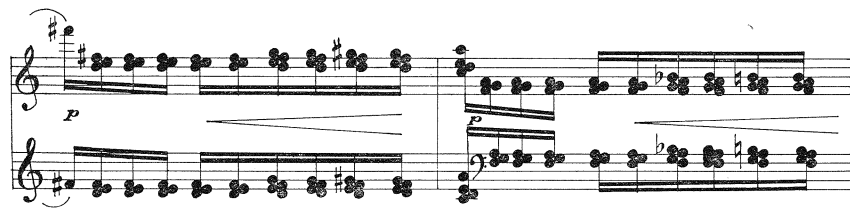
⁷ Persichetti V., *Twentieth Century Harmony*, London 1961, 109.

Bagatele — Moderato, Valse, Allegretto, Koral, Allegro,⁸ ki so bile komponirane isto leto, imajo tipične značilnosti svoje zvrsti, s tem da izstopata tudi groteskna in sarkastična komponenta. To dosega Osterc z alteriranjem posameznih tonov, tako da so v opreki s tonaliteto, ki jo več ali manj jasno fiksira s kadenciranjem. Tako slonita na primer mejna dela valčka na diatonski ostinatni spremljavi, medtem ko je melodija grajena najprej iz čistih kvint, nato pa podana v zmanjšani varianti istega intervala. Tako zbirka ne sodi niti v atonalni predal niti med tiste kompozicije, kjer moremo govoriti o bitonalnosti, ali kjer se atonalni principi povezujejo s tonalnimi, ampak v okvir svobodno, ali še boljše, svojevoljno tretirane tonalnosti. Kljub uporabi kvartnih pa tudi že sekundnih harmonij je tonalno središče skladb namreč vedno prisotno in se skladatelj vanj vrača. Večja navezanost na tradicijo se končno kaže tudi v nizanju štiritaktij, uporabi tridelne forme, simetrije, sekvenciranja.

Nov stilni premik v klavirskem kompozicijskem stavku prinese šele leto 1934, in sicer v dveh opusih: v Toccati in deloma v Arabeskah. Nikoli poprej, vsaj v klavirskem opusu ne, ni Osterc nakopičil toliko disonantnega zvoka, kot prav v Toccati. Nikoli poprej ni bila disonantnost tako kljubujoča in izsiljujoča. Ta hitra, v glavnem dinamično glasna kompozicija ima vse bistvene značilnosti klavirske tokate 20. stoletja. Je motoričnega, homofonskega značaja. Principi polifonskega oblikovanja niso prisotni. Zato pa ne manjka ničesar — od kromatičnih pasaj in ponavljanja istega tona oziroma istih akordov v hitrem tempu do poudarka na



figurah, ki pa so v nenehnem nastajanju in spreminjanju. Poleg kvarte v horizontali in vertikali je očiten močan nagib k intervalom septime in none, zlasti velike septime in male none, ki sta po svoji kvaliteti bolj disonantni od ostalih dveh. Zvočna podoba tokate je jasna: giblje se v atonalnem prostoru, v katerega je vdrla tudi atematika. Pomemben pa je še en moment. Praksa dodajanja sekund akordom je v tej skladbi pripeljala Osterca tudi do harmonskih grozdov:



⁸ Skladatelj jih je v samozaložbi, brez zadnjega Allegra, izdal v Ljubljani leta 1941.

Konec Toccate je zopet izrazito osterčevski: kljub nekaterim dodanim oziroma alteriranim tonom je zaključek možno imeti za avtentično kadenca.

Te in take kadenčne premike v smeri prehodnega ali končnega tonalnega centra je najti tudi v Arabeskah — Moderato, Allegretto, Tranquillo, Vivace, Grave, Presto.⁹ V četrti je možno celo govoriti o tonalnem središču na E. Nasprotni pol je predstavljen v tretji, v Tranquillu. Čeprav njena zaključna avtentična kadenca potrди začetni ton in sama ruši atonalni značaj stavka, je v tej arabeski še najbolj, a tudi tu ne popolnoma, izpolnjena značilnost atematičnih kompozicij, namreč princip nerepeticijskega, na trenutnih asociacijah slonečega oblikovanja zvočnega tkiva. Nujna posledica je seveda svobodno, nesimetrično tretiranje forme. Te karakteristike so prisotne tudi v ostalih arabeskah, ki pa jih je z druge strani možno primerjati z Valse lente iz leta 1927. Tam je skladatelj sredi atonalne fature ponovil celotno izhodiščno misel. Podobno se dogaja tukaj: ponovitve posameznih motivov, figur, akordov, harmonskih zvez in ritmov predstavljajo oprijemališča gradnje, pa tudi slušnega dožemanja teh arabesknih iger s toni.

Kakor se je v desetih letih dvajsetega stoletja dunajska atonalna šola v okviru atonalnosti in atematičnosti zatekla h kratkim oblikam in tako reševala problem formalne gradnje, se je tudi Osterc nagibal k miniaturnim, včasih kar aforističnim formam. Razen tokate iz leta 1934, ki je izjemno obsežna, sestoji njegov zreli klavirski opus iz množice bolj ali manj drobnih, izrazno strnjjenih skladbic oziroma stavkov. Zato naslov naslednje skladateljeve zbirke prav nič ne preseneča. To so Aforizmi (1936):¹⁰ Marcia, Moderato, Allegro, Moderato, Allegro vivace. Razen občasnih, že znanih reminiscenc strukturnih elementov je glasbeni jezik atematičen, v celoti pa trši. Zato ni čudno, da v tem in takem disonantnem svetu zaključek zadnjega aforizma na zvečani kvarti zveni nevtrarno in zato pomirjujoče. V zvezi z močnimi polifonskimi komponentami skladateljevega ustvarjanja, velja omeniti, da v Marcii rešuje vprašanje oblike z uporabo passacaglie: širitaktna punktirana tema, ki se ponovi devetkrat — zadnjič v avgmentaciji v desni roki, nudi trden skelet za oblikovanje atonalne fature s tradicionalnimi sredstvi. Vendar pa je ta vezanost na tradicijo v zbirki izjemna.

Tako predstavljajo Pravljice (1937) njeno logično nadaljevanje v smeri čiščenja in izostrevanja glasbenega jezika, ki ga prevevajo intervali malih sekund, velikih septim, zmanjšanih in zvečanih oktav, malih non in podobno. V takem zvočnem svetu se seveda nujno postavlja vprašanje kontrasta, ki je bistveno za vsako oblikovanje. V prejšnjih letih si je Osterc dovolil kratke, presenetljive ekskurze v tonalnost. Tukaj tega ni več. Zato pa postanejo razumljivi ekscesi v nasprotni smeri, v smeri iskanja novih možnosti izrabe zvoka. Glede na tako usmerjenost je na primer

⁹ Izdanja Univerziteteskog kamerno-muzičkoga združenja »Collegium musicum«, Beograd 1936, No. 4—5.

¹⁰ Iz istega leta je tudi Nokturno. Osnutka te kompozicije, ki naj bi ga po zbranih podatkih, ki mi jih je ljubeznivo dopolnil Danilo Pokorn, hranila Lidija Osterc, žal nisem zasledil.

zahteval, da je v zadnji skladbi zbirke z x označena mesta treba izvajati »z dlanjo po najnižjem kompleksu klaviature«:



Vprašanje estetske opravičenosti in vsakokratne izpovedne nuje teh in takih mest je eno,¹¹ drugo pa je dejstvo, da do tega Osterc ni prišel nankrat. Začetki so v drobnih sekundnih sozvočjih, ki so z leti vse bolj brsteli, postali očitni v Toccati, tu pa dosegli stopnjo pravih clusterjev. In vendar Pravljičice (V deveti deželi, O zlatolaskah, Kralj Matjaž, Pedenj-človek-laketbrada, Intermezzo, Pravljičica in resnica o svetovnem miru), ki nihajo na meji med resnostjo in neresnostjo, izpričujejo izredno bogat čustveni diapazon. Seveda je pri njihovi obravnavi, tako kot doslej, najbolj zanimivo in pomembno odkrivanje novih kvalitete, ki jih izkazujejo, kakor tudi tistega, kar jih veže na že izhojeno pot. V tem smislu bi bilo potrebno omeniti način razvijanja misli, kakor jih razkriva druga pravljica, O zlatolaskah. Ponavljanje daljšega ali krajšega motiva se ne kaže vedno v njegovi dobesednosti, ampak v tem, da moremo tukaj slediti ponavljanju notnih vrednosti posameznih tonov v okviru posameznih taktov kakor tudi (ne vedno doslednemu) ponavljanju osnovne usmerjenosti tonov glede padanja in dviganja, čeprav se intervalne vrednosti pri tem spreminjajo; torej princip, ki deloma spominja na Bartóka in njegovo zmožnost izoblikovanja obsežne kompozicije iz enega samega jedra, sestojčega iz nekaj intervalov. Vsakršna nadaljnja primerjava bi bila seveda dvomljiva in predimenzionirana, saj so rezultati, ki jih je dosegel Osterc v tej smeri skromni v primerjavi z rezultati njegovega starejšega sodobnika.

Večje »drznosti« in »avantgardnosti«, kakor ju je izpričal v Pravljičicah, Osterc ni dosegel. Še naprej je povezoval starejše z novejšim, tradicionalno s pravkar doseženim. Osnova je sevé ostala — atematičnost in atonalnost, ki je zdaj bolj »čista« zdaj zopet nagiblje k bitonalnosti pa tudi tonalnosti. Topografski opis vsake posamezne skladbice bi sicer podrobneje določil njeno strukturo in stilnost, ne bi pa bistveno prispeval k osvetlitvi že povedanega. To velja za razmeroma umirjene Quatre miniatures (Moderato, Tranquillo, Valse, Choral-Lento — 1938),¹² za Trois esquisses (Moderato, Tranquillo, Allegretto — 1939)¹³ kakor tudi za Six petits morceaux pour piano (Andante, Allegretto, Tranquillo, Tempo di valse, Andantino, Largo — 1940)¹⁴ in formalno jasno Fantaisie chromatique (1940), ki ni prav nič bolj kromatična od drugih kompozicij skladateljve zrele razvojne faze. Zanimivo je pač omeniti, da je njen drugi sta-

¹¹ Prim. Lipovšek M., *Slavko Osterc*, SGR I/1952, št. 2, 42—43.

¹² Izdala Glasbena Matica, Ljubljana 1938.

¹³ Rokopis hrani Francka Rojec-Ornikova.

¹⁴ Izdal Mladinski pevski zbor »Vilhar« na Rakeku, Ljubljana 1940.

vek — Moderato — zgrajen na kanonični inverziji diskanta tako, da začne bas po presledku enega takta za čisto undecimo nižje. Za začetek vplete Osterc tudi kompletno dvanajsttensko serijo, četudi jo potem ne uporablja kot nedotakljiv in nespremenljiv model za nadaljnje oblikovanje, ampak kot napoved bolj ali manj svobodne obravnave poltonov kromatične lestvice:



Zadnji klavirski opus — *Petites variations* (1940)¹⁵ — sestavlja osem variacij, od katerih je osma, razen zadnjega takta, s katerim kadenkira v Es-dur, popolna ponovitev teme. Osemtaktna struktura, z izjemo za en takt daljše šeste variacije, je v celoti ohranjena in daje zbirki oblikovno jasnost in trdnost.¹⁶ Tematična linija je ves čas prisotna, če že ne v celoti (tudi v inverziji) pa vsaj v njenih bolj ali manj popolnih intervalnih odnosih. Variacije dokazujejo, da je bil Osterc zmožen preoblikovanja posameznih glasbenih misli, tako da iz njih nastanejo nove in v novem kontekstu; princip, ki je bil v drugačni varianti nakazan že v pravljici *O zlatolaskah*. Dejstvo je namreč, da je ravno ta kvaliteta v Osterčevem klavirskem opusu zelo redka. V tonalni in v atonalni fazi pozna tako ponavljanje posameznih strukturnih elementov kot tudi sekvenciranje. Vendar: če pred odhodom v Prago še ni obvladal tehnike preoblikovanja, pa kaže, da je tako transformiranje postalo v njegovem zrelem obdobju glede na nova, atematska estetska naziranja, če že ne brezpredmetno, vsaj zelo malo uporabno. V atonalnem, atematičnem obravnavanju vseh dvanajstih poltonov se je pač najbolje počutil. Tak pristop, pri katerem je moral ob vsakem novem opusu vedno znova poiskati nove zvočne rešitve, ne da bi se popolnoma opredelil za katero koli izmed evropskih šol, ki so jih predstavljali klasiki prve polovice 20. stoletja, je bil za Osterca tipičen. Odkriva ustvarjalca, ki je iskal svojo pot, jo našel, pri njej vztrajal in jo tudi zavestno izoblikoval.

SUMMARY

Though Slavko Osterc (1895—1941) is one of the most important Slovene composers of the 20th century and among the most eminent modernists in the period between the two wars, the appreciation of his work has been based too much on the recollections of his contemporaries and has consisted mainly of general impressions of our time. The intention of the present article is to be a contribution towards a more concrete elucidation of his composition technique and style and, in this way, also of his personality. The subject of the article is his piano compositions. If the works for the quarter tone piano are excluded, there remain 18 bibliographical entries; however, the number of compositions is considerably

¹⁵ Izšle v skladateljevi samozaložbi v Ljubljani 1941.

¹⁶ Barry W., *Form in Music*, Englewood Cliffs, N. J. 1966, 303 sl.

higher because most of the entries comprise sizeable collections. As his first attempts in composition are devoted to the piano, and because he wrote for this instrument — although it was not in the centre of his creative field — all his life, we have a complete continuity for our analysis. Early experiments belong in the sphere of the belated romantic tradition. Some compositions, however, reveal distinctive impressionistic idiom with parallel chords, augmented chords and the whole tone scale and so on. The stylistic turning point in his technique of composition was conditioned by his two years' study in Prague where he was, for the greater part, influenced by the progressive ideas of Alois Hába and Karl Boleslav Jirák. The composer enters a new atonal sphere where all principles of functional harmony have disappeared. Consequently, dissonance, both vertical and horizontal, assumed an independent, structural and expressive quality. So when the form and texture (particularly the polyphonic treatment of parts) are considered, neoclassical and neobaroque traits are found to be displayed. The harmonic idiom of Osterc in his mature period can be very varied. Thus he employs chords by thirds, fourths, added-note chords, chords by seconds and also clusters and compound harmonies which implies always an atonal basis. The latter is sometimes more »pure« and sometimes it inclines to bitonality and even tonality. When the dodecaphony is regarded, we also observe in some places, a complete series of twelve tones, although it is not employed as an unchangeable and untouchable model for his further work, but only as an annunciation of a more or less free treatment of the semitones of the chromatic scale. Thus, Osterc is a composer who seeks to find in each new opus a new solution of sounds and who goes his own way rather than onesidedly following any one of the mainstreams represented by the modernists of the first half of the twentieth century.