

UDK 78.01 Osterc

Katarina Bedina
Ljubljana

O GLASBENI POETIKI IN PROZI SLAVKA OSTERCA

Osebnost Slavka Osterca je razmeroma že dobro osvetljena, vendarle: v zraku je nekaj, kar se še izmika jasnemu razločevanju in celoviti muzikološki interpretaciji. V opisno krožnico navrzimo tedaj izhodišča: avantgardist-klasik moderne, fanatik-široka (slovanska) duša, samozavesten egocentrik-garač za „našo stvar“; komik-lirik, oster mislec-čuvaj prvinskih glasbenih instinktov, in: nekdanji sum o umetniški teži enfant-terriblovske (danes bi rekli, alternativne) drže tega moža, ki mu je bilo svéto disharmonično razmerje do sveta, nasproti današnjemu umevanju Osterčeve umetnosti.

Vemo, s kolikšnim trudom in glasbeno sposobnostjo se je Osterc postavil na čelo nečesa v slovenski glasbi, kar še ni obstajalo: „tabor“, „garda“, „hipermoderna“ slovenske tvornosti, ki naj bi po najkrajši (= najhitrejši) poti podrla regionalne presodke in stopila v svet brez sramežljivega samozatajevanja ter tvegala (= dosegla) pravično sodbo (= afirmacijo). — Za začetek (1927) je bil spodbuden zgled Alois Hába s svojo praško šolo, predvsem pa se je mogel Osterc zanesti na svojo notranjo gotovost, ki se ji je predal z nenavadno, po videzu utopično strastjo. Namreč brez vprašanja, kdo bo sestavljal njegov „tabor“, če in koliko bo v njem sposobnih (= konkurenčnih) ustvarjalnih moči, kako opraviti s takratnim etabliranim slovenskim glasbeništvom, ki za bodočnost svojega in nacionalnega prospeha pač ni predvidevalo ničesar Ostercu podobnega.

Tolikšna notranja gotovost je mogla pri Ostercu izvirati seveda v prvi vrsti iz občutka polnega ustvarjalnega naboja, povrhu v tisti fazi evropskega modernizma, ko je spremenjeni kompozicijski nazor začel žeti prve sadove. Novi mišljenjski in estetski tiri so se mu morali zdeti v spominu na wagnerjanski Olimp tako odprti, svobodni in privlačni kot nikoli prej v glasbi. Kar je Ostercu v mladostnih avtodidaktičnih začetkih še manjkalo do polnega vetra v jadrih, je bil študij v Pragi z opaženimi uspehi v tem okolju, ki mu je verjel in zaupal (= skoraj tako kakor samemu sebi), in je imelo odprto okno v svet.

V Ostercu vidimo samoniklega, od konvencije oddaljenega slovenskega skladatelja med svetovnimi vojnami, toda bistvo njegove glasbe (ne skladateljskega razvoja) z mnogimi nasprotji in specifikami v splošnem je vredno ponovnega razmisleka. V celem ima njegovo večstransko glasbeno delo razločno podobo, osrčju zunaj njegovih zgodovinskih, akcijsko-pedagoških zaslug pa ne vidimo čisto do dna. Bil je eden od sotrudnikov v evropski avantgardi svojega časa, zato načelno ne bi smelo obstajati vprašanje meril in dobre predstave o njegovem ustvarjalnem volumnu. Bolj kot pri kom dru-

gem je možna neposredna primerjava s celoto tedanje glasbe, ker je stal sredi nje kot znana in upoštevana osebnost.¹ Bleščava pogumne novotarske države in velikega ustvarjalnega poleta sama na sebi ne zastirata predstave o tem, kaj je v glasbi iskal, hotel, zmoget, potem ko se je utrdil na domačih tleh. Nihče v slovenski glasbeni preteklosti se ni bil spravil v tako tesno konverzacijo s svetom in sodobno glabeno idiomatiko (v tem pogledu se mu, z izjemo Vinka Globokarja, ni približal nihče iz novejših zgodovine slovenske glasbe). Geografska karta in gostota Osterčevih izvedb govorita na to, da se je mogel in znal „brusiti“ brez posrednikov in časovnega zaostanka. Kljub temu za zdaj ni mogoče opredeliti njegove umetniške dediščine drugače kot zgolj v širokih lokih znotraj evropskega veletoka nove glasbe v prvi polovici 20. stoletja.

Vse bolj jasno namreč postaja, da je popolnejše umevanje Osterca zapleteno v mrežo nerazgrnjenih kompozicijskih in zunajglasbenih problemov zgodovinske avantgarde. Mišljeno je predvsem splošno ozadje različnih družbenih, socioloških in kulturnih okoliščin, ki so pogojile spremenjen način glasbenega mišljenja in takratne glasbene delavnice, raztresene po vseh koncih Evrope, tudi afirmacijo prodornih posameznikov — kot Osterca — ki jih do sedanje raziskovanje še ni uspelo do konca razvozlati. Za zgled: pojav tako imenovane atonalne glasbe navadno presojamo skozi kompozicijsko in pedagoško prizmo Schönbergovega kroga na način, ki ima še nenavadno dosti skupnega z idealističnim naziranjem o razvoju glasbe, njenih oblik, zvrsti in tehnik.² Vprašanje, kakšno vlogo je imel pri vcepljenju zunajtonalne miselnosti, denimo, za Osterca in številne druge sodobnike odločilen vpliv Hábove šole, je v današnjem spominu na prvi avantgardni vzpon evropske glasbe — „izginilo“. Aloisu Hábi, sugestivnemu, vendar do Schönbergovih inovacij rezerviranemu učitelju, je ostalo na ta način pripisano le zgodovinsko mesto pionirja (kratkotrajne) tehnike komponiranja z mikrointervali. Zato se zdi, da je pojmovanje nove dunajske šole v splošnem še preveč izolirano iz konteksta časa in tudi podvrženo pozitivističnemu tretiranju premočrtnega (vertikalnega) razvoja sprememb preko posameznih značilnih opusov dunajske šole.

V pisani množici razlag, ki omogočajo prepričljiv pogled na rojstvo in prve korake nove glasbe (ta seveda ni bila sociološko in geografsko locirana kot samoumevni prelom s skrajnim poglavjem vrhunsko „razvite“ glasbe 19. stoletja oziroma problem nekaterih evropskih središč), se kaže, da sta najtežje oprijemljiva vsebina in pomen sočasnih specifik iz ozadja. Tako je opaziti, da se vprašanje sočasnja poljubno giblje in v podzavesti „korigira“ s prilagodljivo močjo linearnega dojetanja, pri čemer ostaja izpuščena zajetna količina tistega, kar ni dalo štrlečih rezultatov. Glasbena uresničitev Zeitgeista se navadno vidi bolj v zaporedju novosti (to je revolucionarnih dejanj tam, kjer bi jih bilo mogoče pričakovati glede na stopnjo glasbene razvitosti) kot v globini zgodovinskega trenutka. Vzporedimo: kadar govorimo o Petruški, vemo, kaj je ta partitura prinesla glasbi zgodovinske avantgarde, prav tako Schönbergove *Drei Klavierstücke* op. 11, manj pa se vprašujemo o morebitni teži dejstva, da je Petruška nastal dve leti za prvim atonalnim opusom — in znameniti Schönbergov op. 11 sočasno s prvim futurističnim

¹ Z novo najdbo pisem se je prej znani krog Osterčevih stikov s tujim in domačim glasbenim svetom še bolj odprl; predstavlja in komentira ga Dragotin Cvetko v: *Fragment glasbene moderne*, Ljubljana, SAZU 1988 (: Viri za zgodovino Slovencev, knj. 11).

² Kaj razumem pod pojmom tega naziranja, naj ilustrira sicer že večkrat korigirana premočrtna interpretacija zgodovinskega razvoja sonate na liniji D. Scarlatti-mannheimska šola-Haydn-Mozart-Bethoven, pri čemer je ostala proviniencia druge teme sonatnega stavka še vedno odprta. Poleg tega šele novejši prispevki upoštevajo, da so bili mannheimovci sodobniki klasicistov in fenomen sonate produkt kontinuirane preobrazbe absolutnih oblik z navzkrižnimi medsebojnimi vplivi iz vseh zvrsti, ne samo instrumentalnih.

manifestom. Da se je delo Stravinskega znašlo v središču pozornosti z bliskovito naglico in za dalj časa „okupiralo“ skladateljsko zavest vse do odročnih glasbenih provinc, medtem ko je še leta 1929 in 1930, denimo, v Kölnu „malo kdo vedel za ime Schönberga“.³ In glasbene futuriste smo bili vse do pred kratkim vajeni obravnavati ločeno; kot nekakšno meteorsko čudo z značajem hrupne muhe enodnevnice zunaj kategorij prej — pozneje, od kod — do kam, kako široko in s kakšno pospeševalno — zaviralno močjo.⁴

S podobnimi zadregami se srečuje interpretacija skladateljskega dela Slavka Osterca in njegovega položaja v sočasju različno usmerjenih idej v glasbi dvajsetih in tridesetih let. Analitični prerez posameznosti namreč navaja k sklepu, da bi bilo mogoče (seveda z današnje retrospektive) „obesiti“ na oris njegove kompozicijske poti in naziranja o glasbi domala vse komponente, ki so izoblikovale sodobno pojmovanje zgodovinskega obrata v spremenjenem načinu mišljenja. Kljub temu, da je Osterc sledil Hábovemu odklonilnemu stališču do dodekafonske tehnike (v njej je videl uniformizem in neizogibno škodo spontani umetniški intuiciji), je mogoče zaznati v njegovem delu sorodnost z načinom mišljenja nove dunajske šole, četudi je zraslo na samostojnem zelniku (z bolj prostodušnim razmerjem do absolutnega reda v glasbi, bolj po meri slovanske, deloma romanske duševnosti; z besedami Andreja Rijavca se Osterc „svobodno giblje med tonalnim in atonalnim, vendar ne samo takrat, ko ignorira preteklost“).⁵ Zaznati je mogoče tudi (zapozneli) odmev futuristične mentalitete, četudi z gotovostjo sklepamo, da s futuristi ni imel Osterc nobenega opravka.

V celem je razvidna v Osterčevem delu svojevrstna zmes takratnih glasbenih poetik in proz, ki se v današnji zavesti koncentrirajo na tok Busoni — Stravinski — Hindemith — dunajska šola, če že ne na adornoški koncentrat nasprotij med poloma Stravinski — Schönberg. Vendarle ne gre pri Ostercu samo za bolj in manj spretno izbiro in kompilacijo tujih zgledov. Razvoj njegove kompozicijske poti od samouka do enega najbolj prodornih diplomantov Josefa Suka in Aloisa Hábe daje vtis kontinuiranega mešanja med izvornim načinom pronicanja v glasbeni duh časa ter med dejanskimi, možnimi ali samo dozdevnimi vplivi. — Po zaslugi našega skladatelja smo si povsem na jasnem samo glede dejanskih. Pod možnimi, toda odsotnimi, je mogoče razumeti Schönbergov krog, pod dozdevnimi pa glasbeno periferijo, katere dediščina danes nima pomembnejših sledi (oziroma je ne poznamo dovolj dobro).

Proučevanje Osterčevega skladateljskega profila se srečuje poleg tega s protislovjem, kakršno je bilo, da so sodobniki proglašali Stravinskega (proti njegovi volji) za revolucionarja v glasbi, medtem ko je moral Schönberg, zapriseženi avantgardist, doživeti dvoumen naziv „konzervativnega revolucionarja“. Kaže se kot diskrepanca Osterčevega nazorskega dohitevanja večine estetskih novosti takratne avantgarde nasproti kompozicijskim rešitvam, kjer se absolutnost izvorne ali prevzete radikalne misli ni ujela v enakem sorazmerju s konicami njegovega časa. Z drugimi besedami: kakor

³ Švicarski skladatelj Edward Staempli (r. 1908) to navaja v spominih, kako je bil prevzet, ko je slišal *Le sacre du printemps*. Da je „virtuozna sigurnost glasbene dikcije“ Stravinskega nanj tako učinkovala, da se dolgo ni mogel znebiti posnemanja te „glasbene izreke, osvobodjene od romantičnega čustva“, vendar „hinreissend in ihrer kalter Glut“. Da je šele mnogo pozneje uvidel, kako bi bil potekal njegov glasbeni razvoj morda drugače, ko bi bil med študijem v Kölnu (1929 — 1930) slišal za Schönberga. — E. Staempli: *Im Zwiespalt der Empfindungen*. *Melos* 38 (1971), 9, str. 341.

⁴ *Gl. Der musikalische Futurismus. Aesthetisches Konzept und Auswirkungen*. Ur. Otto Kolleritsch. Wien — Graz 1976.

⁵ A. Rijavec: *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, Ljubljana, SAZU 1972, str. 38 — 40 (: *Razprave VII/4*).

se je znal Osterc s kritično besedo sproti osvobajati vseh stranskih rokavov in vplivov, za katere se je izkazalo, da so preseženi,⁶ pa mu je teklo pero v kompozicijskih rešitvah manj konsekventno in počasneje.

Poglavitni razlog za to je verjetno dejstvo, da se Osterčeva izredno vitalna ambicija, kakor tudi občutek sposobnosti za svoj lastni prispevek v nova umetniška obzorja glasbe (ne samo slovenske ali jugoslovanske) nista ujela s konceptom Schönbergovega kroga. To pomeni s sistematičnim „kolektivnim“ delom za zgodovinsko utemeljen, fundamentalni obrat v glasbo prihodnosti, čeprav je Osterc močno pogrešal kolektiv sorodno mislečih na Slovenskem in ga je dočakal šele na koncu svoje poti, ko si je sam vzgojil „tabor“ iz svojih učencev. Zdi se, da je Osterc (za razliko od Kogoja) šel mimo dunajske šole z razumljivimi, čeprav neutemeljenimi predsodki zaradi njene „hladne“ sistematike, ne da bi bil podrobneje spoznal glasbeno-teoretsko, kompozicijsko-tehnično in estetsko logiko njenih konsekventno uresničevanih teženj.

Vzroke za to, da se ni dotaknila ta sistematika Osterčeve novotarske pontece, ki je prav tako dajala prednost razumskemu in „brezobzirnemu“ odmiku od tradicije, lako presojava najbrž s tem, da odkritja nove dunajske šole niso sproti odmevala v širši javnosti tako eksplozivno, da bi ne mogel mimo njih nihče, kdor se je zavestno postavil na prag novih glasbenih obzorij. Usoda Osterčeve glasbene poetike in proze je zato tesno povezana z usodo relativne zaprtosti dunajske šole, ki je imela proti njenemu resničnemu značaju in v skladu s slabimi eksistenčnimi pogoji pečat privatnega združenja. Z drugimi besedami, da je bila še v očeh sodobnih simpatizerjev bolj gibanje glasbenih teoretikov in mislecev kot umetnikov.⁷ Z današnjim gledanjem ni težko razločiti situacije v sočasju z vplivom zmagovitega pohoda zvočnih šokov Igorja Stravinskega. Pomeni, v sočasju z zgledi nalezljivo pretolmačene skladateljske izkušnje prejšnjih stoletij, ki so zveneli tudi Ostercu kot genialni zadetek v iskanju novega, kot kažipot polnokrvne glasbene karikature časa in so pustile malo koga hladnega. V prospehu ambicioznih posameznikov iz takratnega obrobja glasbenih dogodkov in zgodovinskih premikov ima oboje bistveno globlje sledove, kakor se zdi na prvi pogled.

Iz takega glasbenega obrobja je izšel tudi Slavko Osterc. Slovenski samohodec s predznaki, ki razširjajo prvine psiholoških in vedenjskih lastnosti Slovencev. Samozavesten, elokventen, uporniški, fanatičen v izpeljavah navidezno neuresničljivih načrtov, oster mislec s temperamentno odločnostjo, hkrati mehka in občutljiva duša, zrasla in dozorevala v trdoti kmečkega življenja, boja za obstanek in za ceno človeškega poštenja, ki ne pozna dvojnih meril. K cilju usmerjen zgled delavca brez osebne koristoljubja, toda z najvišje postavljenimi zahtevami do lastnega ustvarjanja in okolja. Vse to se kaže v Osterčevem delu kot originalna simbioza nasprotij, kjer pogosto postane vse nič, trn roža, nasmeh obup, otroška pesmica šaljivo povedan glasbeni utrinek o podlosti, hinavščini in krivicah v človekovem življenju, marcia funebre sončni žarek in obratno.

⁶ V enem Osterčevih člankov beremo, da absolutna samoniklost skladateljskega dela „itak“ ne obstoji. Toda skladatelj, ki nujno sam izbira vzornike, naj to počne s premislekom in ambicijo, da se osvobodi tujega izročila in lastnega, v kolikor to že obstoji. Leta 1927 je Osterc že presodil, da „so izgubili na aktualnosti Hindemithovi kanoni in fuge“ ter da je „izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega“. — Gl. Slavko Osterc: Vojček-Cardillac-Jonny. Gledališki list Opere SNG Ljubljana 1927/28, 17, str. 205.

⁷ Koliko te glasbe je Osterc poznal, ne vemo natančno. Vsekakor je zanimiva rokopisna beležka iz skladateljeve zapuščine, da je med študijem v Pragi slišal (29. 11. 1926) „krasen program“ (Schönberg: Pet skladb za orkester, Mahler: Pesmi o zemlji) z opazko, da Schönberg „utrudi“, ker pri njem ni zasledil „ostrih ritmov in ognja“.

V nasprotju s prejšnjo ugotovitvijo, da se naš skladatelj ni zgledoval v Schönbergovem krogu, pa se je Osterčeva revolucionarna ideja prav elastično oplajala na ritmičnih in harmonskih „barbarizmih“, na Hindemithovi posodobljeni različici baročne polifonije, pozneje tudi pri francoskih in deloma ruskih klasikih moderne. Njegov prirojeni ogenj zoper sentimentalnost v glasbi in nabrekle dimenzije poznoromantičnega in novoromantičnega harmonskega stavka se je dolgo in vztrajno prebijal skozi sistem svobodne atonalnosti na osnovi Hábove teorije večzvokov in poljubnega sestavljenja tonskih lestvic s središčnim tonom, ki je hotel pretrgati s funkcionalno harmonijo v svobodnih izpeljankah totalne kromatike brez obvezujočih napotkov in pravil.⁸ Kot diplomat konservatorija v Pragi, star dvaintrideset let, je veroval, da ga je Hábova različica zunajtonalnega mišljenja kompozicijsko osamosvojila in pripeljala do najvišje točke razgleda, od koder se je ponujal suveren vstop v tedanji avantgardni svet enovitosti različnega. — Kogoj in Lajovic, drugi dve mogočni glasbeni osebnosti Osterčeve generacije, sta na to drugače gledala, vsak s svojega zornega kot. Kogoj se je izrazil, da se mu zdi Osterc preveč agilen, s čimer je bila mišljena kompozicijska naglica in zanašanje na obvladano kompozicijsko tehniko, na račun jasne predstave o tem, kaj hoče povedati.⁹ Danes učinkujejo te besede v zvezi z Ostercem kot smešna lekcija, aludirati pa morejo na več iztočnic: ali je Osterc res prehitro dajal svoje partiture iz rok, ali je tako ravnal samo včasih — iz neznanega vzroka, in kaj je hotel Lajovic, ko ga je javno vprašal, kam da je zakopal svoje talente,¹⁰ oziroma da tu in tam kak uspeh v „eksportu“ ne prinese glasbene pomladi ne doma ne na tujem.

Skladbe, ki jih je Osterc prinesel iz Prage, so bile v resnici tolikšna novost na Slovenskem, da so bile v trenutku spoznane kot nesprejemljiv tujek: atonalno in atematično zlo, ki žali vsak stik z osnovnimi estetskimi in umetniškimi normativi. Zdi se, da je to Ostercu zadostovalo, vsaj ob njegovem dokončnem vstopu v slovensko glasbo l. 1927. Od tod naprej ni dopuščal ničesar, kar bi zamajalo prepričanje, da je izključni smisel skladateljskega dela samo v koraku z vrelišči „hipermoderne“, kakor se je pogosto izrazil. Vendarle ne more presenečati, da je bila pot od namenov k dejanjem težavna. Pogosto je ločnica med hotenim zvočnim šokom in prav tako hotenim kompozicijsko čistim stavkom zabrisana — ne glede na to, da se je moral Osterc kot eksteritoriallec evropske avantgarde spopadati še z dodatnimi kompozicijskimi in zunajglasbenimi ovirami. Zvočna predstava tonskih konstrukcij, ki so se rajši žrtvovale kot kolaborirale z načini preizkušenih učinkov in ekspresionističnega psihologiziranja, je bil najtrši oreh, potreben nenehnega preverjanja, brušenja na samem in v stalnem kontaktu z vrelišči. To seveda ne velja samo za Osterca in ne samo za reševanje kompozicijskih problemov njegovega časa.

Verjetno imata trdnost in širina za satiro nadarjene Osterčeve narave največji delež pri tem, da je kompozicijsko gradil iz tistega, kar lahko poimenujemo dosledne nedoslednosti. V tem je morda iskati bistvo Osterčeve specifik v splošnem: razpotja notne slike z asketskim hladom kompozicijskega nazora, po katerem bi se ne smelo v strogi organizaciji gradiva nič ponavljati, nič spominjati na zakon tonalnosti in motivično-tematično dediščino.

Glasba Ostercu ni pomenila rezervata lepih umetnosti ali priložnosti filozofskega konverziranja s svetom in s samim seboj. Zakon narave in življenja v kozmični enovitosti je bil zanj stvarnost, neodvisna od uma in čustev posameznika ali generacij človeštva. V skladu s tem se Osterca ni dotaknil val antropozofije, ki je zajel številne klasike

⁸ Alois Hába: *Neue Harmonielehre*. Leipzig 1927.

⁹ Ljubljanski zvon 50 (1930) 11, str. 698–699.

¹⁰ Anton Lajovic, *Eksport kulture*. Nova muzika 1 (1928) 3, str. 22–23.

moderne, tudi Hábo in Schönberga. Tem bolj ga je zanimala vsebina življenja v območju človeških dejanj in značajev, ki krojijo dramaturgijo življenjske resničnosti. In psihologija Osterčeve glasbe jo razgrinja s kar otroško neposrednostjo. (Umevanje Religiosa iz Suite za orkester kot čustveno globoko delo ne sodi sèm.) Z nekaj besedami ali znaki (z različno dospelo artikulacijo domislekov), ki naj natančno zadenejo jedro stvari in spodbudijo miselno aktivnost namesto dolgovezne, sentimentu prepuščene pasive v človekovem stiku z glasbo. Ko Osterc spregovori ali zapôje, vtisne prisposodbo nekakšnega bistrega, zvitega, a dobrosrčnega očanca, ki vidi (misli) bolje in hitreje od drugih — kakor poklican za to, da ljudem odpira oči; z nasmehom ali posmehom izoblikovanimi tonskimi igrami o sreči-nesreči, miru-sovraštvu, modrosti-neumnosti, domišljenimi iz vzorcev resnične komike, poniglavosti lenega srca in uma.

Tako močno je stal Osterc sredi življenja, da je komponiral v korespondenci iz njegovim utripom, največ v kavarni. Na posameznostih se ni zaustavljajal, ne brusil zapisanih idej. Tudi ponavljajal jih ni, kakor bi se bil medtem spomnil nečesa drugega, in je pero komaj dohajalo navzkrižje misli. — Je bil pretirano zaverovan v svoje sposobnosti za takšno naglico? Ali je mogoče, da bi ga bil povsem obšel nadležni črv dvoma, od nekdanj stalni spremljevalec umetniškega početja (čtetudi ga Osterc navzven z ničemer ni pokazal)? Naglica sama na sebi je imela druge razloge, površnosti pa se zdijo kot faut pas Osterčeve nestrpnne gonilne sile, da bi v poletu kompozicijske volje upodobil elementarni učinek hipno rojenega domisleka. Osnovno merilo pri tem je bilo podžiganje kritične distance do človeških napak, izumetničenih vrednot in čustev. Svoj groteskno-satirični mehanizem je navadno pognal v tok z motivi splošno znanih vsebin. Zgodbo Salome, za zgled, je obrnil na glavo: majhen instrumentalni ansambel in soliste je vpregel v obliki mini opere (s priostrenimi ritmičnimi, zvočnimi in agogičnimi izpeljavami ironično koncipiranih prvih) v protizgodbo nekakšnega zaupanja, da se psihološke, čustvene in erotične deviacije vendarle upirajo zdravi pameti. Za Osterca je spet značilno, da pri tem ne simplificira brezizhodnega stanja razvnetih strasti, zato se njegova varianta Salome ne ukvarja s tem, da bi morebiti rešila Johanaanovo glavo. Salomi se tudi tu izpolni obsedena želja, a pod pogojem, da preneha plesati. Tu je ples s tenčnicami zamenjan z valčkom (!), Herodosa pa spravi (namesto poželenja) monotonija tričetrtinskega ponavljanja v tako neznosen dolgčas, da ga hoče ubiti, čeravno za ceno zločinskega dejanja.

Z glasbeno-estetskega vidika ni težko razbrati večpomenske ironične osti na znano predlogo oziroma na Ostercu tujo psihologijo neskončne melodije in zvočno zasičene kromatike, značilne za duha Wagnerjeve in Straussove dediščine ter njenih podaljškov v nemškem ekspresionističnem nazoru. Robato se ji poroga v partituri z bizarno diatonsko polifonijo med seboj neodvisnih glasov in s sindromom tričetrtinskega takta, v katerega z vseh strani prostodušno zajeda poliritmični red nereda. — Ostercu je treba priznati izvirno idejo v zvezi s Salomo, drugo je vprašanje, zakaj je ta partitura orumenela, tako da danes malo kdo zanjo sploh vé.

Taka je podoba Osterčeve glasbene poetike in proze z ene strani. Mejo med vezano in nevezano sintakso je težko razločiti, v končnem tudi ni bistvena. Za takratni slovenski glasbeno-estetski horizont ima ta glasba gotovo značaj Weltanschauungsmusik, njen avtor pa vlogo radikalnega ministra (kakor so Francozi po pričevanju Romaina Rollanda s prezirom označevali Beethovna).

Druga stran Osterčeve glasbe — ta v večini ni vezana na literarno predlogo — daje vtis, kot bi prihajala iz drugih studentov; odmaknjena v svet absolutne, samo glasbene resnice svojega časa. Zopet s predznakom nasprotja prepriča, da je Ostercu, sicer strastnemu šahistu, lastna tudi fantazijska ustvarjalnost iz „nič“: glasbena vsebina iz

logike tonskih zamerij, podobnih šahovskemu polju z nešteti možnostmi, med katerimi so pravilne (= dobre, duhovite) le nekatere. Tu se je Osterčeva skladateljska svoboda bolj dosledno spoprijemala z vajami. V discipliniranem treningu, kjer pa delo tudi ni ostajalo v skicah ali zavrženih osnutkih. Če se mu je zdelo, da bi mogel izoblikovati kak domislek še drugače, bolj prepričljivo ali bolj izvirno, ga je uporabil v ideji za naslednje delo. Nastala je pisana množica fug, concertinov, suit, sonat, fantazij za različne instrumente in (pogosto nenavadne) komorne sestave, simfonični stavki itn. In drugače: kremenčast konglomerat različno klesanih rešitev, med njimi plodovi v umetniško najčistejšem profilu, pri čemer si je bil avtor sam svoj delodajalec, učitelj, kritik in propagandist. Samohodec z vero v umetniško moč svoje govornice, ki more bogato pognati po njegovem prepričanju le iz izvirnega dograjevanja atonalne miselnosti zunaj znanih sistemov. To je v Osterčevem ustvarjanju pomenilo: zaostritev zvoka, ritma in drugih sredstev na kakršen koli način, samo da ne spominjajo na tradicionalne učinke, še posebej ne na romantizme starejšega in novejšega datuma. „Na kakršen koli način“ pa se dotika naslednjega jedra teme, o kateri razmišljamo.

Hábova šola, po kateri „ein schöpferischer Musiker hat auch gewisse konstruktive Instinkte und richtet sich nach ihnen, wenn er sie nicht wörtlich theoretisch formuliert und ausspricht“,¹¹ je dala Osterčevi novotarski intuiciji polet, ki se je odlično ujel v njegovo svobodoljubno naravo. Tudi z ustvarjalno radovednostjo, kaj je na hrbtni strani konvencionalne poetike in proze.¹² V metodi povsem svobodne horizontale in vertikale je na videz našel neograjeno njivo svoji nemirni skladateljski domišljiji. Zdi se, da izvirajo primeri kompozicijsko neutemeljenih postopkov, med drugim razvpite dodane sekunde, iz tega zakupa. Pravšnjo oblikovno iztočnico za tisto, kar je imel povedati mož nasprotij, pa je iskal v zgledih, ki z ustvarjalno svobodo „na kakršen koli način“ niso imeli veliko skupnega. Znal se je čisto odpreti do potankosti preiščljivi in obvladani obliki glasbene poetike zgodnjih partitur Stravinskega kakor Hindemithovi novobaročni stvarnosti. Toda ravnal je po Osterčevo: od obeh se je oddaljil s spoznanjem, da pelje prvi v šablono, drugi v amorfnu zaprt akademizem.

Osterčevo ustvarjalnost je verjetno poganjala naprej moč, lastna rojenim talentom za grotesko, aforizem, ironijo, satiro, naj se posamezni opusi vsebinsko vežejo na zunanost teh pojmovnih območij ali pa ne. — Vsakršna zvrst humorja se praviloma sesuje, ko se začne ponavljati; Ostercu se ni sesula, marveč ga je pripeljala do samosvoje poetične proze in prozaične poetike v nemajhni glasbeni razsežnosti tega pojma in njegovem *contradictio in adiecto*.

V Osterčevi osebnosti pa je domovalo tudi nekaj idejnega oratorstva, ki ni čisto tuj znanemu učiteljskemu sindromu na Slovenskem. Mogoče ostaja umevanje umetniških dimenzij Osterčeve glasbe prav zato pod senco spoznanj, kaj je naredil za slovensko glasbo s to drugo (so)zapuščino. Sam bi se zdaj gotovo nasmehnil z besedami: 'davkov si nisem sam izmislil; sem jih pač plačal'.

¹¹ N.d. v op. 8, str. 40.

¹² Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ur. H.H. Eggebrecht. Wiesbaden (1972—), sn. 1978.

POVZETEK

The paper is aimed at analysing the dilemmas of compositional technique and aesthetics in Slavko Osterc, the non-conformist avant-garde figure of Slovene inter-war music, who always kept his own conception of new music abreast, or else in the very heart, of what was happening in the international trends. Characteristically, Osterc chose not to follow the dodecaphonic technique of Schoenberg but rather went on to develop his own extra-tonal and athenatic attitude in following with the Hába school. This attitude, as he saw it, offered him more opportunities for the individualization of his own visions as a creator. On the whole, his work gives one the impression of Osterc having found some original solutions to the clash between the willed tone „shocks“ and the likewise willed compositionally clean style. In this sense, Osterc (being an expatriate, and a prominent and highly regarded personality of his days) constituted an integral figure of European historical avant-garde. Those influencing him most strongly were, besides Hába, Stravinsky and Hindemith. However, he did take a conscious step away from the two, making himself his own master, critic and promoter in the mature age of his short-lived creative period. He let himself be guided by his astonishingly concentrated creative energy as well as by his talent which manifested itself in a unique combination of aphorisms, satire, grotesque and irony mixed with both soft lyricism and robust humour. Often, these contrasts would find reflection in his music without any decided borderline given between poetry and prose; they can be perceived as a specific expression of poetical prose and/or prosaic poetry in their musical dimensions, which are by no means small.