



Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica Maribor  
University of Maribor Library

# Med konstruktivističnim in pluralističnim modernizmom – prispevek k umevanju Osterčevega kroga

## Between constructivist and pluralistic modernism - a contribution to the understanding of the Slavko Osterc's circle

Prejeto: 19. december 2018  
Sprejeto: 1. marec 2019

Received: 19<sup>th</sup> December 2018  
Accepted: 1<sup>st</sup> March 2019

**Ključne besede:** slovenska glasba, 20. stoletje, Osterčev krog, Alois Hába, Arnold Schönberg, glasbeni modernizem

**Keywords:** Slovene music, 20th century, Slavko Osterc's circle, Alois Hába, Arnold Schönberg, musical modernism

### IZVLEČEK

### ABSTRACT

Temo pričujočega prispevka je spodbudila vrsta vprašanj, ki se porajajo slovenskim raziskovalcem pri obravnavi kompozicijskih opusov glasbenega modernista Slavka Osterca in njegovih učencev iz prve polovice 20. stoletja, katerih glasba ni bila niti »tonalna« niti skrajno »atonalna«. Po eni strani gre za močan dvom slovenskih analitikov v naprednost (sodobnost) kompozicijskih sredstev omenjene glasbe, saj se dela pogosto primerjajo z najskrajnejšimi rešitvami druge dunajske šole – z »atonalnim«, »atematskim«, »dodekafonskim«, po drugi strani pa za redko uvrščanje teh skladb s strani slovenske kulturne politike na koncertne odre. Osrednje

The theme of this article was inspired by a series of questions that arise to researchers when discussing compositions by musical modernist Slavko Osterc and his pupils from the first half of the 20th century, whose music was neither "tonal" nor extreme "atonal". On the one hand, there is a strong doubt of the Slovenian analysts in the progress (modernity) of the compositional means of the mentioned music, since the works are usually compared with the most extreme solutions of the Second Viennese School – with atonality, athematicism or twelve-tone technique, and on the other hand the rejection of this music from the Slovenian cultural management in concert

vprašanje, ki se postavlja, je vprašanje smiselnosti takšne primerjave, glede na to, da so omenjeni skladatelji študirali tudi v Pragi in da se niso želeli zgledovati po Schönbergu.

performing. The central question that arises is the question of the meaningfulness of such comparison, given that these composers were educated also in Prague and did not want to follow the Schönberg's twelve-tone method.

## Izhodiščne misli

Temo pričujočega prispevka je spodbudila vrsta dvomov in vprašanj, ki se porajajo raziskovalcem pri obravnavi kompozicijskih opusov Slavka Osterca in njegove šole, pa tudi drugih skladateljev prve polovice 20. stoletja. Zato bomo poskušali poiskati nekaj namigov, ki bi utegnili koristiti pri iskanju odgovorov nanje.

Pri nas je bila prva polovica 20. stoletja tudi čas graditve slovenske glasbene identitete v kompozicijskih zvrsteh brez tradicije, čas izkušanja »biti v koraku s časom« in dohitevanja »velikih«. Zato pri raziskovanju slovenske umetniške glasbe vselej iščemo avantgardne dosežke po vzoru druge dunajske šole oz. njihovo rabo na naših tleh – od atonalnosti, atematskosti, do dodekafonske metode. Pri neenovitosti ekspresionističnega ali neoklasicističnega sloga pripišemo skladatelju »nedoslednost«. Ob iskanju popolne kromatike ali aton(ika)lnosti v njegovih delih ga označimo za »nagnjenega k tradiciji« ali za »zadržano naprednega«. Podobno ugotavljamo tedaj, ko naletimo na romantično ali neoklasicistično izraznost v določeni skladbi, bodisi na elementarnega sistema – od tradicionalne oblikovne zasnove, motivično-tematskega dela, različnih vrst ponavljanja, periodične gradnje, do raznih diatoničnih postopov, terčnih sozvočij ali intervalov in dominantno-toničnih zvez. Ugotavljamo tudi rabo starih elementov v novem okolju, ali »sintezo« oziroma »nihanje« skladatelja »med starih in novim«. Primeri, ki sledijo, so povsem naključni in zgolj ilustrativne narave, saj gre za enak način razmišljanja večine raziskovalcev slovenske glasbe, tudi avtoričnega izpred nekaj let. Po eni strani je opaziti dvom v naprednost (sodobnost) kompozicijskih sredstev omenjene glasbe oziroma za skrajno zadržanost pri oznakah »novega«, po drugi strani pa za redko uvrščanje teh skladb na koncertne programe. Kljub temu, da so z analitičnega vidika skladbe videti premalo »napredne«, se je v kulturni politiki izoblikovalo mnenje, da za publiko niso dovolj »poslušljive«. Obe skrajnosti dojemanja te glasbe vsiljujeta vprašanje, ali to glasbo zares dobro poznamo in razumemo.

Ivan Florjanc se, denimo, pri obravnavi Pahorjevih godalnih kvartetov, sprašuje, zakaj se tako redko izvajata, kljub temu »da gre za skrajno pomembni deli«. Izpostavlja, namreč, »začudenja vredno dejstvo, da so poustvarjalci obe visokokakovostni stvaritvi vse do danes popolnoma prezrli. Tega dejstva polstoletne zamolčanosti in poustvarjalne pozabe si ne moremo na noben razumno sprejemljiv način razložiti.«<sup>1</sup>

Podobno ugotavlja Nagode o izvajanju, pa tudi o raziskovanju Lipovškove glasbe, ko pravi, da »[n]ajveč starejše slovenske glasbe lahko danes poslušalec sliši na sporedih šolskih produkcij [...]. Podobno je z znanstveno obravnavo Lipovškega opusa [...],« saj se »raziskovalci le redko ukvarjajo s temeljnimi raziskavami novejšje slovenske glasbe.«<sup>2</sup>

1 Ivan Florjanc, »Godalna kvarteta Karola Pahorja«, *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005), 141.

2 Aleš Nagode, »Samospevi Marijana Lipovška«, *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega*

O Šivičevem kompozicijskem opusu isti avtor definira problematiko razumevanja te glasbe, ki jo predstavlja nenehno »nihanje« kompozicijskih sredstev in »vračanje k izhodiščem«. <sup>3</sup>

Tudi Stefanija si zastavlja ob analizi Pahorjevih delih podobno vprašanje, ko ugotavlja, da je za Pahorjeva klavirska dela »značilno nekakšno slogovno 'medvladje' glasbenih izrazil, ki odpira vprašanja o razlogih opustitve sicer ambiciozno zastavljene ustvarjalne poti. Zakaj skladatelj v poznem ustvarjalnem ni sledil mladostnim glasbenim nazorom, ki so bili v tridesetih letih 20. stoletja nekakšen idejni magnet modernistov – nazorom, osrediščenim v obetih, ki da jo ponujata atematska gradnja in atonalitetno stanje glasbenega stavka?« <sup>4</sup>

Pri Pahorju isti piše o neuresničenih estetskih idealih in »manku razpleta na kompozicijski ravni« ter išče pojasnilo oziroma povezavo med vero v »našo, moderno stvar« in tradicionalnimi formalnimi vzorci. <sup>5</sup> Ugotavlja, da »gre na prvi pogled za opus, ki v premislek priključuje vprašanje o sodobnih različicah 'tradicionalnih' glasbenih izrazil. Toda po drugi plati je že iz prelistavanja klavirskih skladb težko spregledati, da izhajajo iz kompozicijske tradicije njegovega dopisnega profesorja in kasnejšega prijatelja Slavka Osterca. Izhajajo iz tradicije, ki je ostrila duha, čeprav se v osnovi ni nikoli odtegnila od **zlate sredine** med **konstruktivističnimi** in **priložnostno svobodnimi**, a nikoli improvizacijskimi kompozicijskimi rešitvami. Te poteze Pahorjevega klavirskega opusa dopuščajo misel o določeni zadržani naprednosti [...].« <sup>6</sup>

Misson pri Pahorju ugotavlja, da je njegov orkestralni slog »preprost, tradicionalen, klasicističen. Kot orkestralni skladatelj ni avantgardist [...], niti v smislu iskanja novega zvoka niti kot uporabnik najnovejših skladateljskih sredstev in zvoka.« <sup>7</sup>

Podobno piše Pompe o Lipovškovi glasbi – »da Lipovšek izrablja tradicionalne oblikovne modele,« in da se »podobna slika izriše tudi ob preučevanju harmonije.« <sup>8</sup>

Barbo ugotavlja sintezo »nikjer zares stabilne tonalnosti ter izmuzljive formalne zakoličenosti« pri omenjenem skladatelju. <sup>9</sup>

*zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011), 69–70.

- 3 »Nekoliko več težav nam povzroča iskanje vzrokov za nenehno vračanje k izhodiščem. [...] Zanj je značilno nenehno nihanje med dediščino zgodnjega 20. stoletja in takrat aktualnim modernizmom. Šivic ostaja zvest mladostniški maksimi o sprejemanju novega, a hkrati vedno znova išče poti, kako bi prvine nove glasbe povezal s tradicijo.« Nagode, »Ustvarjalnost Pavla Šivica za glas in klavir«, *Pavel Šivic (1908–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter, zv. 11 (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2009), 90.
- 4 Leon Stefanija, »Kompozicijska zasnova in estetske rešitve Pahorjevih klavirskih skladb«, *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005), 126.
- 5 »Pahorjeva iskanja novih kompozicijskih izrazil usmerijo k iskanju novih izraznih odtenkov s starimi kompozicijskimi rešitvami [...].« Prav tam, 139.
- 6 »Za slednjo se namreč izkaže, da izhaja iz napetosti med različnimi intervalnimi kvalitetami – Lipovšek tako sledi hindemithovski harmonski logiki in v svojih skladbah uporablja različne akordske tvorbe, ki segajo od mirujočih praznih kvint do bolj napetih harmonskih sestavov, v katerih dominirajo sekunde in tritonus [...].« Prav tam, 126. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.
- 7 Andrej Misson, »Pahorjeva orkestralna dela«, *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005), 168.
- 8 Gregor Pompe, »Pesmi iz mlina – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji«, *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter, zv. 15 (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011), 83–84.
- 9 »Tudi na makro ravni [...] zdi tako vse jasno prek modelov, ki jih skladatelj prevzema iz tradicionalnega oblikoslovja. [...] Tovrstni modeli zagotavljajo prepoznavnost glasbenega jezika, a obenem Lipovškemu muzikalnemu občutku dovoljujejo vzpon v strmine daleč razširjene in nikjer zares stabilne tonalnosti ter izmuzljive formalne zakoličenosti.« Matjaž Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«, *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter, zv. 15 (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011), 109.

Da ni tovrstno gledanje le slovenski fenomen, potrjuje Brian Hyer, ko pravi, da je ideja vzpona in padca tonalnosti »kriva« za osredotočenje muzikologov na atonalnost in dodekafonijo, ki je prineslo hegemonistično vlogo serialni glasbi. Goreča predanost glasbenih zgodovinarjev in teoretikov ultramodernističnim zgodbam nenehnega razvoja je botrovala označevanju skladateljev, ki se niso odrekli tonalnemu idiomu, za »nazadnjaške«. »The rise and fall of tonality is far from a neutral account of music history, but serves, rather, to situate atonal and twelve-tone music as the focus of musicological (if not cultural) attention.«<sup>10</sup>

Vprašati se je, zakaj je temu tako in zakaj za posttonalno glasbo, ki ni skrajno atonalna (atonikalna, atonalitetna) niti dodekafonska, še nimamo ustrezne terminologije. Med eno in drugo skrajnostjo (tonalnostjo in atonalnostjo) je širok diapazon možnosti, ki predstavlja kompozicijsko območje, v katerem je nastala večina glasbe tega časa. Ob glasbi Schönberga, Berga in Weberna so številni nadaljevali s prenovljeno rabo tonalnih sredstev.<sup>11</sup>

Hyer poudarja, da je bil koncept tonalnosti zelo »koristen« radikalnim ideologijam, med njimi zlasti Schönbergovi, čigar ideja progresivnega razvoja glasbenih sredstev je strnila kompozicijske prakse s preloma stoletja v eno samcato »pravo« usmeritev, v kateri naj bi njegova glasba zaključila eno zgodovinsko epoko in začela novo. Dvanajstttonska glasba bi naj bila tako naravna in neizogibna kulminacija organskega motivičnega procesa (Webern) oziroma njena zgodovinska ukinitelj (Adorno) oziroma dialektična sinteza poznoromantične motivične prakse ter glasbeno sublimirane tonalnosti kot čistega sistema. Tako jo je bilo mogoče razumeti v tem smislu kot simultano dopolnitev in negacijo tonalne prakse.<sup>12</sup>

Glasbe 20. stoletja zato ni smiselno umevati kot konstanten »razvoj«, ki naj bi po najbolj znani in razširjeni zgodovinsko-teoretični paradigmi novodunajske šole pripeljal do »konca« tonalnega sistema, saj se danes situacija gledanja na to že temeljito spreminja. Kar je nedavno veljalo za »konzervativno«, se danes pri marsikaterem sodobnem skladatelju (neznanim ali zelo uveljavljenem) pojavlja kot najbolj aktualno in obratno, meni tudi Roig-Francolí:

10 »The fierce commitment of music historians and music theorists to ultramodernist narratives of evolution and progress buttresses the hegemonic position of serialism long since on the wane. It allows its advocates to characterize composers who continue to pursue tonal idioms as regressive, but also to exclude popular music – which continues to embrace tonal materials – from music curricula: narratives of **evolution** and **continuous development** are conspicuous for their silences and elisions.« Hyer, Brian. »Tonality«, *The Cambridge history of Western music theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 750. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

11 »The failure of these narratives to account for the continuous use and renewal of tonal resources in Bartók, Porter, Coltraine, and Britten (among **numerous** other composers) alongside the music of Schoenberg, Berg, and Webern (not to mention the arcane experimentalism of Babbitt, Boulez, and Stockhausen) is **remarkable**.« Prav tam, 750. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

12 »The concept of tonality has also been an important one for **radical ideologies**. Here the seminal figure is Schoenberg, who relies on the idea of a progressive development in musical resources to compress divergent fin-de-siècle compositional practices into a single historical lineage in which his own music brings one historical era to a close and begins the next: he appealed to notions of musical evolution and progress to position himself as the sole legitimate musical heir to Brahms. Twelve-tone music could thus be heard either as the natural and inevitable culmination of an organic motivic process (Webern) or a historical *Aufhebung* (Adorno), the dialectical synthesis of late Romantic motivic practice on the one hand with a musical sublimation of tonality as pure system on the other. It could be heard and understood in this sense as a simultaneous completion and negation of tonal practice.« Prav tam, 750. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

*From the perspective we have at the beginning of the twenty-first century, moreover, the idea of 'progressive' and 'conservative' trends in twentieth-century composition seems quite **outdated**, especially because what was once considered 'conservative' by some (that is, writing tonal or pitch-centered music) is one of the preferred options among many of the major present-day composers of various age groups (from emerging composers to well-established masters), and some of the trends traditionally referred to as 'progressive' are of no interest at all to many of the **leading younger** composers.<sup>13</sup>*

V isto je prepričan Hyer, saj po njegovem mnenju nenehno pojavljanje in obnavljanje tonalnih idiomov v okviru postmoderne avantgarde dokazuje, da »zgodba« o razvoju tonalnosti nima več tiste kredibilnosti, ki jo je imela nekoč in je izgubila vpliv na glasbenozgodovinsko misel, priznal pa je tudi že Adorno, da zaprte algebrske strukture serialne glasbe nasprotja med konsonanco in disonanco, ključnega za vse teorije tonalne glasbe, ne razrešujejo in da gre za zelo dvomljivo »osamosvojitve«.<sup>14</sup>

Postmodernistična izkušnja je torej pokazala, da je bilo razmišljanje o tonalni evoluciji z njenim koncem zgrešena ideja. Tako so razmišljali številni ustvarjalci že tedaj, vendar zaradi omenjenega niso mogli stopiti »iz sence« še danes žive avantgardistične miselnosti. Tovrsten koncept umevanja modernizma je trdno zasidran v našem razmišljanju, zato ga ne bo zlahka spremeniti, četudi danes nima več svoje kredibilnosti.

Pri tem je bila posledično »prizadeta« tudi terminologija, ki je uspevala označevati le radikalno skrajne novosti svojih zagovornikov (atonalno, atematsko, dodekafonsko, serialno), glasbo ostalih skladateljev pa pogosto enačila s »preteklim«, »razširjeno tonalnim«, »tradicionalnim«. Manjši narodi so hiteli dohitevati »velike«, glasbena dela pa preučevati z vidika »najnaprednejšega« zornega kota. Pozornost se ni dovolj usmerjala h glasbi, ki je nastala zunaj radikalnega območja kompozicijskih idej. Zato se terminologija med območjem funkcionalne tonalnosti in aton(ik)alnosti ni mogla ustrezno razviti, vsaj v nemško govorečem prostoru ne, pod vplivom katere so bile številne mlajše muzikološke stroke, med njimi tudi slovenska.

Izrazi »razširjena«, »nova«, »svobodna«, »lebdeča«, »negotova« tonalnost se zdijo nezadostni. Veliko prispevajo k temu, da glasbo z omembo sistema iz preteklosti v obliki samostalniške besede zlahka označimo za »tradicionalno«. Razen pri redkih skladateljih, ki niso hoteli ali znali stopiti na nova pota, pri glasbi prve polovice 20. stoletja težko govorimo o funkcionalni, dur-molovski tonalnosti – o sistemu, ki se je uveljavil v času od baroka do romantike in katerega zakonitosti še danes predavajo na univerzah. Kako so modernisti njene elemente uporabili za »novo glasbo«, pa je druga zgodba in bistveno vprašanje. O tem se je manj raziskovalo, saj je bil pogled, kot rečeno, uperjen

13 Roig-Francolí, Miguel A, *Understanding post-tonal music* (New York: McGraw-Hill, 2008), 3. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

14 »Yet as Adorno pointed out, the dissolution of the distinction between consonance and dissonance – a distinction crucial to all theories of tonal music – into the closed, algebraic structures of serialism constituted a doubtful »emancipation«. Now that popular and commercial music has overwhelmed and displaces »serious« music in cultural significance, and in view of an ongoing re-emergence of tonal idioms within the postmodern avant garde, the narrative of continuous tonal evolution **no longer seems as credible as** it once did and has begun to loosen its grip on the music-historical imagination.« Hyer, »Tonality«, 750. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

le v »radikalno novo«. Vendar je bila tudi ta glasba deloma konstruktivistična in skrbno domišljena, ne pa stvar trenutnega domisleka, naključja ali brez določene logike.

Roig-Francolí svojo monografijo, ki je nastala pred enajstimi leti (2008), naslovi z *Razumevanje posttonalne glasbe* (*Understanding post-tonal music*), kar potrjuje dvoje – da se domala po stoletju »nove« glasbe, zlasti manj radikalno kromatične, še vedno sprašujemo o njenem razumevanju, in da te glasbe ne gre zamenjevati s »staro« tonalno glasbo, če so uporabljeni le njeni elementi, zato jo avtor imenuje »posttonalna tonsko osrediščena« glasba (*post-tonal pitch-centered music*). V uvodu napove enakovredno obravnavo vseh strukturnih fenomenov glasbenega modernizma kot enakovrednih, tudi tistih, ki so se pogosto izključevali kot marginalni: »In this book we will think of all titles as equally valid options, and we will avoid the concept of a mainstream, dominant line (usually considered 'progressive') that implies other secondary or subordinate line (usually considered 'conservative', or also as marginal).«<sup>15</sup>

Glasbo tega časa razume z vidika zgodovine glasbenih slogov in tehnik kot kompleksen mozaik opeke, pogosto močno neodvisne med seboj, vendar s številnimi medsebojnimi povezavami. Nekatere med njimi iz prvih desetletij 20. stoletja po njegovem lahko prepoznamo kot tonalna glasba, posttonalna osrediščena glasba, atonalna glasba, serializem, neoklasicistična glasba.<sup>16</sup>

Skladatelji so bili pri izbiri gradnikov, ki se med seboj niso izključevali, popolnoma svobodni, pravi.<sup>17</sup> Lahko so jih uporabljali simultano ali sukcesivno, glasbo prejšnjega stoletja pa razume kot eno najbolj kompleksnih, bogatih in razdrobljenih obdobjev v zgodovini glasbe, kot mozaik neodvisnih, zamenljivih, med seboj prepredenih slogov. Za razliko od obdobja »skupne prakse« jo imenuje obdobje »raznolikih praks«.<sup>18</sup>

Ugotavljanje »sinteze« tradicionalnih in modernih glasbenih izrazil, »medvladja« kompozicijskih sredstev oziroma »nihanja med starim in novim«, ugotavljanje določene konstruktivistične logike, ki pa ni enaka strogi dodekafonski, in pluralizem tehnik ter slogov nakazujejo, da je morda potrebno to glasbo začeti umevati z drugega zornega kota. Elementi tradicije, ki jih najdemo v povsem novem kontekstu, najverjetneje še ne pomenijo »tradicionalnosti« ali »nagnjenosti k tradiciji«, ampak nekaj povsem drugega – zavestno načrtovanega in izbranega, delno konstruktivističnega in delno pluralističnega glasbenega modernizma, ki je imel popolnoma svoj »raison d'être«.

Kot navaja Christensen, je namreč mogoče v glasbi 20. stoletja izpostaviti dve različni smeri glasbenega modernizma, ki je bil odsev in reakcija na spremembe v družbi 19. in 20. stoletja zaradi tehnološkega razvoja, naraščajoče hitrosti sprememb, nastanka

15 Roig-Francolí, *Understanding post-tonal music*, 3.

16 »We can think of the twentieth century, from the perspective of the history of musical styles and techniques, as a complex mosaic made up of many stylistic tiles. The tiles have coexisted in the historical mosaic, often with a large degree of independence among them, but also with numerous interconnections. We can identify some of the tiles of the first decades of the century as tonal music, post-tonal pitch-centered music, atonal music, serialism, and neoclassical music [...].« Prav tam, 3.

17 »Composers, however, have been free to switch between tiles, or even to stand on more than one tile at time. That is, the tiles of the mosaic are not exclusive; neither are they necessarily contradictory. Stravinsky, for instance, touched on quite a few of them (such as pitch centricity, neoclassicism, serialism) either successively or simultaneously. And so did Schoenberg (tonality, atonality, serialism, neoclassicism) as well as many other composers [...].« Prav tam, 3.

18 »The twentieth century may thus be one of the most complex, rich, and fragmented periods in music history (similar in many ways, from this point of view, to the Renaissance, a period we can think of as a mosaic of independent but interchangeable and intersecting styles). The 'common-practice period' was replaced, in the twentieth century, by a 'diverse-practices period'.« Roig-Francolí, *Understanding post-tonal music*, 4.

velikih mest, hitre izmenjave informacij, povezanosti med bližnjimi in oddaljenimi, centralnimi in marginalnimi skupinami. Dobro znana je smer konstruktivističnega modernizma, ki so jo začela dodekafonska dela Arnolda Schönberga in Antona Weberna in se je nadaljevala po drugi svetovni vojni v zgodnjih serialnih skladbah Goeyvaerts, Bouleza and Stockhausena. Temeljna ideja te smeri je bila povezati vsak ton z jasno definiranimi načeli glasbene konstrukcije zaradi težnje po enovitosti in koherentnosti. Drugo smer predstavlja pluralistični modernizem, s težnjo izraziti raznolikost in nepovezanost zunanjega sveta. Raznolikost zvočnih sredstev, emocij, socialnih in kulturnih povezav, historičnih in slogovnih referenc so tako različni aspekti te usmeritve.<sup>19</sup>

## Nefunkcionalna tonska osrediščenost

Če poskušamo približno opredeliti, v kakšnih okvirih naj bi iskali metode za analizo glasbe skladateljev Osterčevega kroga, ki ni bila skrajno aton(ik)alna oziroma dodekafonska, ponuja Roig-Francolí kar nekaj namigov.

V prvem poglavju z naslovom »Tonska osrediščenost in kompozicija z motivičnimi celicami« (»Pitch centricity and composition with motivic cells«) obravnava Debussyja, Stravinskega in Bartóka, »who did not necessarily seek to give up the concept of tonal center, but in whose music we normally find a **systematic avoidance** of functional tonality and of the traditional methods of tonal centricity associated with functional tonality«.<sup>20</sup>

Ti skladatelji torej niso stremeli k opustitvi koncepta tonalnega centra, a so se **sistematično izogibali** funkcionalni tonalnosti in z njo povezanim (tradicionalnim) metodam tonalne osrediščenosti. Zato avtor raje govori o **tonski osrediščenosti** (»pitch centricity«) in jo definira kot »organizacijo tonskih struktur okrog enega ali več središčnih tonov, ki je **drugačna** od sistema hierarhije tonov okrog tonike.« Pravi, da je nefunkcionalno tonsko osrediščenost mogoče doseči na različne načine, vendar so ti načini bolj **kontekstualni**, kot pa sistematični, pri čemer je potrebno pri določitvi tonskega središča vsakič raziskati in prepoznati specifična glasbena okolja (kontekste). Zato ne moremo govoriti o nobenem sistemu.<sup>21</sup>

Za zgodnjo posttonalno kompozicijo (zgodnje 20. stoletje) je značilno, da umanjkanje funkcionalne tonalnosti nadomestijo motivični odnosi, ki v povezavi s tonsko

19 »In the music of the 20th century, different tracks of musical modernism can be singled out. A well-known track is the constructive modernism initiated in the dodecaphonic works of Arnold Schönberg and Anton Webern, and continued after World War II in the early serialist works of Karel Goeyvaerts, Pierre Boulez and Karlheinz Stockhausen. A fundamental idea in these 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 [...] The diversity of sound sources, diversity of emotions, diversity of social and cultural relations, and diversity of historical and stylistic references are different aspects of pluralistic modernism in music.« Erick Christensen »Interruption, surprise, disturbance, interference - a pluralistic track in musical modernism«, *Glasba in družba v 20. stoletju: koncerti in simpozij = Music and society in the 20th century: concerts and symposium*. Slovenski glasbeni dnevi 1998 (Ljubljana: Festival Ljubljana, 1999), 42.

20 Roig-Francolí, *Understanding post-tonal music*, 5. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

21 »**Nonfunctional pitch centricity may be achieved through a variety of means.** These means are contextual, rather than systematic. That is, **there are no** such things as 'systems' of **nonfunctional pitch centricity**, and to determine a center achieved by nonfunctional means we need to examine and interpret specific musical contexts.« Prav tam, 5. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

osrediščenostjo zagotovijo močno in zadovoljivo kompozicijsko kohezijo, pojasnjuje isti avtor. Občutek tonske osrediščenosti lahko izhaja iz rabe pedalnih tonov ali ostinatov, dveh glasbenih elementov, ki ju pogosto najdemo v tej glasbi, in v kompoziciji z motivičnimi celicami; lahko pa gre tudi za lestvice ali zbirke tonov, ki so zgrajene oziroma se nanašajo na središčni ton, kot so npr. modalne, pentatonske, celotonske, oktatomske itd.<sup>22</sup> Namesto harmonskega razvoja ali motivne preobrazbe tvori obliko **zaporedje odsekov** (v aditivnem procesu). Motivi se ponavljajo, namesto razvijajo. Formalni načrt je dvoumen in dopušča različne interpretacije. Zbirke tonov (»pitch collections«) vključujejo nefunkcionalne lestvice (»nonfunctional scales«), kot so pentatonska ali modalne lestvice. Akordi ne vključujejo le terčnih intervalov, ampak tudi kvintne in kvartne. Ostali akordi nastajajo kot vertikalna pojavnost motivov iz melodi-ke. Občutek tonalnosti in tonsko osrediščenost ustvarjajo nefunkcionalne, osrediščene zbirke tonov (kot pri modalnih lestvicah) ali pedalni toni, ali oboje. V vseh primerih je tonalnost **nefunkcionalna** (čeprav ta še vedno odmeva v prikriti rabi podaljšanih dominantno-toničnih korakov), in je pogosto nejasna (dvoumna, večpomenska). Pedalna mesta igrajo bistveno vlogo pri zarisovanju obsežnega tonalnega načrta.<sup>23</sup>

Za razumevanje formalnih procesov (npr. glasbe Stravinskega) so uporabne določene oblikovne metode (»functions«), kot so **teksturno razslojevanje** (ali plastenje), jukstapozicija (zaporedno nizanje odsekov brez medsebojne povezanosti), nenadna prekinitev, nadaljevanje in sinteza (»stratification (or layering), juxtaposition, interruption/continuation, and synthesis«).<sup>24</sup>

Glasba Stravinskega je namreč pogosto komponirana v plasteh, pojasnjuje, ko podrobneje razlaga teksturno razslojenost oziroma plastenje: različne linije ali teksturne komponente se pojavljajo kot jasno razločni, simultani, vendar ločeni elementi. Jukstapozicijo opisuje kot nenadno prekinitev določene teksture ali ideje oziroma njeno zamenjavo z drugačno teksturo ali idejo, ki ji sledi končen ali takojšen pojav prejšnje. Medtem ko se ideje pri teksturnem razslojevanju pojavljajo istočasno, se pri jukstapoziciji pojavljajo zaporedno, ena za drugo. Proti koncu skladbe ali odseka se pogosto različne združijo v medsebojni odvisnosti (povezanosti), ta proces pa imenuje »sinteza«.<sup>25</sup>

Lahko gre za tematsko plastenje ali tonal(itet)ne plasti in za več simultanih tonal(itet)nih središč, za katere lahko uporabimo izraz večsrediščnost ali večtonal(itet)nost, vendar nikakor ne gre za dur-molovo tonal(itet)nost, poudarja: »In the same way that we have spoken of thematic layering, we can also speak of tonal layers and of simultaneous multiple tonal centers (for which we can use the term **polycentricity** or **polytonality**, although **in no way implying major-minor tonalities**).«<sup>26</sup>

22 Prav tam, 5–6.

23 »Form is generated by a **succession of sections** (in an additive process) rather than by harmonic development or motivic transformations. Motives are repeated rather than developed. The exact formal plan is ambiguous and allows for a variety of interpretations. Pitch collections include **nonfunctional scales** such as the modes or a pentatonic scale. Chords include not only tertian sonorities, but also quintal and quartal. Other chords are generated by a vertical presentation of the same motives that can be found in a melodic form. Tonality and pitch centrality are provided by either **nonfunctional**, centered pitch collections (such as the modal scales) or by pedals, or both. In all cases, tonality is **nonfunctional** (although some echoes of functional tonality can be heard in the use of veiled, long-range V–I relationships), and it is often ambiguous. Pedals play an essential role in delineating a large-scale tonal plan.« Prav tam, 23. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

24 Prav tam, 25.

25 Prav tam, 26.

26 Prav tam, 28. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

Na področju ritma je opaziti pogosto rabo menjav metruma (ali mešanih metrumov), metrične utripe, asimetrične ali aditivne metrume, sinkope, hemiole, poliritmijo, polimetrijo itd.<sup>27</sup>

Poglavje 2 z naslovom »Tonska osrediščenost in simetrija« (»Pitch centrality and symmetry«) deli Roig-Francolí na »Interval cycles and equal divisions of the octave«, »Symmetrical motivic cells«, »Symmetry around an axis«, »Symmetrical scales«, v okviru slednjega pa obravnava celotonsko, oktatsko, heksatonsko lestvico npr. pri Bartóku, pregleduje zbirko tonskih višin in osrediščenost v njegovih delih (»Pitch-Class collecti- ons and centrality«), tematsko in tonsko vsebino itd.<sup>28</sup>

Namen pričujočega prispevka ni predstaviti njegove monografije v celoti, vendar opozoriti, da gre tudi pri tovrstni kompoziciji za določene konstruktivistične tehnike. Skladatelj Osterčevega kroga, njihovih opusov in analiz je preveč, da bi jih lahko primerjali med seboj. Zato jih bomo navedli za ilustracijo le nekaj.

Primer opisa takšne glasbe, kot jo navaja avtor omenjene monografije, podaja Misson, ko obravnava Pahorjeve *Tri istrske predigre* (Koncertne etude):

*Pridevnik 'istrski označuje izbor istrske lestvice pri konstrukciji kompozicij. V temelju gre za uporabo simetrične ali alternacijske lestvice, v kateri se menjavata mala in velika sekunda. Skladatelj uporablja tudi značilno istrsko terčno in sekstno diafonijo. [...] Tako kot pri Švari, tudi pri Pahorju nastopa v kombinaciji s kromatikom, ki pri Pahorju vseeno ni tako dosledna kot pri Švari (totalna kromatika). Glasbeni stavek je oblikovan etudno, v prvem stavku so to razloženi trikordi, v drugem ob njih še paralelne terce, lestvična gibanja, enoglasna, dvoglasna oktavna in triglasna, v oktavi z dodano kvinto in kvarto. Tretji stavek ima prav tako trikorde v levi roki in lestvično gibanje v desni, enoglasno in v vzporednih tercah in sekstah. Vsi trije stavki so brez predznakov, prvi ima center fis, drugi centra fis-e in tretji center as. Vseeno je skladatelj Pahor, premišljeno in intuitivno, vgradil v skladbe zanimivo glasbeno logiko. V prvi etudi je uporabil istrsko lestvico tako, da je sprva uporabil 8 tonov kromatične lestvice, šele v 21. taktu naslednja dva (h-d) in v taktih 26 in 29 še preostala dva (f in gis). Etuda ima tako dva centra, fis in h, ki sta v kvintnem, tonalno delujočem odnosu.*<sup>29</sup>

Iz analitičnih izkušenj avtorice je precej omenjenih kompozicijskih metod zaznati tudi pri Demetriju Žebretu, katerega glasba izraža prav to dvojnost: vpetost med konstruktivizem različnih vrst in pluralizem tehnik oziroma slogov. Pod prvo lahko razumemo premišljeno in načrtno uporabo istih zbirk tonov v vertikali in horizontali znotraj istega odseka najširšega spektra – pentatonske, šesttonske oz. celotonske, modalne, durove, molove, sedemtonske, oktatske, devettonske, desettonske, enajsttonske in dvanajsttonske. Izbor se od skladbe do skladbe spreminja – od spevnejših diatoničnih struktur do kromatičnega totala. V okviru tega najdemo v celotnem opusu najrazličnejše vrste tonske osrediščenosti ali neosrediščenosti, simetričnosti ali nesimetričnosti, tematskosti

27 Prav tam, 29–31.

28 Prav tam, 37–58.

29 Misson, »Pahorjeva orkestralna dela«, 166.

ali atematskosti, ponavljanja in razvijanja tem in motivov, teksturnega naslojevanja, plastenja, jukstapozicioniranja, večsrediščnosti, tonalitete polivalentnosti, in vse vrste ritmično-metrične diferenciranosti. Tudi raba in izbor omenjenih kompozicijskih sredstev sta od skladbe do skladbe drugačna, vendar se povsod gibljeta le v omenjenem okviru in nikjer ne prestopata meje v svet popolne (radikalne) aton(ik)alnosti ali dodekafonije novodunajske šole.<sup>30</sup> To so okviri, ki zamejujejo kompozicijsko logiko, ki je zavestno drugačna od novodunajske. Giblje se na liniji francosko-ruskih, čeških, madžarskih in drugih nemških vplivov. Čeprav so mikrotonalne skladbe po Hábinem zgledu (pre)zahtevne za analizo, da bi jih lahko bolje spoznali, gre pri njih za najradikalnejše konstruktivistične izjeme v opusu skladatelja. Vendar tudi ne po zgledu radikalnih Avstrijcev.

Podobno ugotavlja Florjanc o Pahorjevi glasbi:

*Kompozicijski stavek Godalnega kvarteta št. 2 je sličen onemu, ki smo ga srečali pri prvem kvartetu. Atonalnost je navidezno blažja. Vendar pri podrobnejšem pregledu opazimo, da je gramatika ostro kromatičnega stavka v osnovi ostala ista. Sukcesivno ustavljanje dvanajsternih poltonov v tematsko gradivo je zelo podobno tistemu, ki smo ga srečali v prvem godalnem kvartetu. Drugi stavek Uspavanka zaradi močnih ostinatnih stebrov deluje skoraj tonalno zlasti zato, ker je jasno zaznavna tonično-dominantna napetost period ostinatov. V ostalih odlomkih pa tonalno napetost skoraj popolnoma zabrišejo ostri kromatizmi. Vtis atonalnosti je močan in prevladujoč. Oba Pahorjeva godalna kvarteta sta tako – tudi glede na avtorjev izrecen namen – razpeta med takrat modernejši atonalni jezik in klasično formalno zasnovi skladb. Prav zato lahko rečemo, da nosita isti pečat duhovne svojskosti, kot jo srečamo na loku, ki po eni strani ustvarja vpetost v tradicijo, po drugi strani pa skladateljevo iskanje svobode v odnosu do nje.<sup>31</sup>*

Tudi Stefanija o *Arabeskah* Karla Pahorja ugotavlja, da skladatelj

*brzda svoje ustvarjalno pero in ne išče rešitev v okvirih ekspresionistične skrajne strnjivosti glasbene oblikovnosti ali konstruktivističnega preoblikovanja glasbenih izrazil. Nasprotno, Pahor išče (novo)klasicistično formalno opredeljenost, a se obenem ne odreka diferenciranosti glasbenega toka, ki jo je v prvih desetletjih 20. stoletja narekovala glasbena moderna v imenu 'ekspresivne logike' (H. Danuser).<sup>32</sup>*

Isti avtor pogrša tudi tonaliteto osrediščenost oziroma funkcijsko harmonijo v njegovih delih:

*Eno temeljnih načel gibanja glasov v [Pahorjevem opusu] je mogoče označiti kot logiko razvezovanja brez tonalitete osrediščenosti [...]. Verjetno je iz prikaza teksture razvidno, da funkcijska harmonija tako rekoč nima nobene avtonomne*

30 Podrobnejše analize orkestralne glasbe Demetrija Žebreta gl. v: Karmen Salmič Kovačič, *Glasba za orkester Demetrija Žebreta*, 1., elektronska izd. (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete), 2017.

31 Florjanc, »Godalna kvarteta Karola Pahorja, 148.

32 Stefanija, »Kompozicijska zasnova in estetske rešitve Pahorjevih klavirskih skladb«, 128.

oblikotvorne vloge. [...] Tega sicer nikakor ne kaže posplošiti in povzdigniti v pravilo, ki bi veljalo za Pahorjev celoten klavirski opus. Toda dejstvo je, da so harmonske zasnove v Pahorjevi klavirski glasbi rezultat kromatičnih načel, ki jih je prevzel po Osterčevem nauku, strnjjenem v učbeniku *Kromatika in modulaacija* [...].<sup>33</sup>

Barbo o *Prvi sonati za violino in klavir* (1941) Marjan Lipovška priznava, da sicer

[t]emo sestavlja veriga spuščajočih se terc, ki seveda same na sebi asociirajo tonalitetno zvezo,« ter obenem ugotavlja, da »se njeni trdni utemeljitvi tudi takoj odpovedujejo, saj s kromatičnim alteriranjem najprej spreminjajo tonski spol, nato pa poslušalca že v ekspoziciji sekvenčno odvedejo v mediantne in oddaljene tonalitete. [...] Negotov terčni odnos torej stavek nedvoumno zaveže tonalitetnim mejam, na drugi strani pa mu hkrati odpira prostor onstran meja trdnega tonalitetnega osrediščenja.<sup>34</sup>

Tudi Pahorjev *Scherzo pastorale* iz leta 1964 opiše Misson v smislu tonških centrov:

*Partitura je notirana brez predznakov, vendar s centrom e in tonom fis. Zasnova je eolska, harmonijo pa skladatelj razvija na prostih, terčnih sorodstvih, npr. odnos e-cis, gis-e in običajni, kvartno-kvintnih. Pastoralno vzdušje gradijo kvartna in kvintna diafonija ter kvartno-kvintna harmonija. Delo je grajeno iz več odsekov in reprize začetka, ima dobro oblikovano polifonijo in orkestracijo. Menim, da je to eno bolj zanimivih Pahorjevih orkestralnih del.<sup>35</sup>*

## Osterčev krog in praška šola

Na kratko preglejmo, kaj je v glasbi zaznamovalo čas, v katerem sta se na Slovenskem pojavila Slavko Osterc in njegova kompozicijska šola. Prvo desetletje dvajsetega stoletja opiše Michael Walter kot disperzijo do tedaj bolj ali manj enovitega slogovnega jezika, katere simptom so bili glasbenokulturni škandali, ki jih je sprožila glasba Stravinskega in Schönberga. Meni, da so bila prva Schönbergova ne-tonalna (»non-tonal«) dela ob *Pomladnem češčanju* Igorja Stravinskega prve kompozicije, ki so zavrgle glasbeno tradicijo devetnajstega stoletja. Delo, kot je *Kavalir z rožo* (1911) Richarda Straussa, ki je odsevalo v svojem »ahistoričnem anakronizmu« neenotnost modernega življenja, pa je enako prispevalo k občutku slabljenja koherentnega kompozicijskega razvoja. Pojavljajne obilice različnih glasbenih slogov in tehnik je bilo znamenje konca veljavne tradicije. Vsak skladatelj je bil lahko napreden in nazadujoč hkrati in kompozicijske opcije so se odpirale manj v obliki linearnega razvoja, kot pa labirinta, v katerem tradicija ni igrala več nobene vloge.<sup>36</sup>

33 Prav tam 131, 134–135.

34 Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«, 109–110.

35 Misson, »Pahorjeva orkestralna dela«, 165.

36 »The scandals provoked by Schoenberg's and Stravinsky's music before the First World War had been a symptom of the **dispersion** of a hitherto more or less consistent stylistic language. Together with Stravinsky's *The Rite of Spring*, Schoenberg's non-tonal works had been the first compositions which seemed to jettison the musical tradition of the nineteenth century.

Dvajseta leta, v katerih se je Slavko Osterc začel oblikovati kot glasbenik, skladatelj in profesor na ljubljanskem konservatoriju, kjer je nastopil službovanje leta 1927 po vrnitvi iz Prage, so bila čas, ko je po Walterju izguba občutka glasbenega mainstreama in s tem jasne orientacije za skladatelje dosegla svoj višek. To je bilo toliko bolj osupljivo, ker je ta predhodna tradicija še vedno obstajala v opernih hišah in na koncertnih odrih, kakor se je ustvarjala še naprej glasba v tej maniri, ugotavlja.<sup>37</sup>

Trideseta leta dvajsetega stoletja, v katerih je zaključila pri Slavku Ostercu študij večina njegovih učencev, se po izpopolnjevanju v Pragi tudi že vračala domov, so bila čas drugačnega kompozicijskega »Zeitgeista«. Walter ga imenuje »čas večje resnobe in socialne angažiranosti (odgovornosti)« v primerjavi z dvajsetimi leti, ko je bila ta povezanost z družbo ohlapnejša, kljub spogledovanju skladateljev z »ljudskim«, zabavnim in navidezno banalnim. Raznolikost kompozicijskih slogov, pomnožitev funkcij glasbe in mnenje, da je Schönbergova glasba namenjena le tistim, ki jo razumejo, so bile določene percepcije, ki so vodile k novi serioznosti. Ta je zamenjala samovoljnost glasbenih slogov in ponovno vzpostavila kompozicijo kot koherentno manifestacijo visoke kulturne oziroma brezčasne umetniške vrednosti.<sup>38</sup>

Prvo vprašanje, ki se zastavlja, je: ali je v delih Osterčevega kroga sploh smiselno iskati dodekafonska in ista atonalna načela kot v novodunajski šoli. Dejstvo je, da se Osterc in njegovi učenci niso želeli vzorovati po njej, enako njihovi praški mentorji. Nekaj povedo o tem že Osterčeve besede iz njegove dopisne šole s Karlom Pahorjem z dne 4. 5. 1935. Florjanc ugotavlja, da je zlasti zanimiva njegova »pripomba glede kontrastnosti tem [v 1. godalnem kvartetu], ker pokaže hkrati zelo jasno na Osterčevo slogovno usmerjenost«, ki se glasi: 'Ne pozabiti na kontraste – tukaj n. pr. nikakor ne za zgled jemati Schoenberga (modernih Nemcev sploh ne), raje kake Ruse!'<sup>39</sup>

Tudi v svojem do danes neobjavljenem tipkopisu učbenika *Kromatika in modulacija* iz leta 1940, ki je bil mišljen kot »študijski pripomoček za bodoče skladatelje«, kamor je Osterc vključil številne navedbe tujih avtorjev in posamezne konkretne zglede iz njihovih del, je izpostavil »Richarda Wagnerja in Clauda Debussyja, na drugi strani pa predvsem rusko petorico z Modestom Musorgskim na čelu.« Kot ugotavlja že Barbo, je njegov izbor »močno obarvan tudi s slovanskimi avtorji.«<sup>40</sup> Ko Lipovšek govori o melodiki pri Ostercu, tudi izpostavi dva francoska vzora: »Pri tem največkrat pozabljamo na

---

In hindsight, a work like Richard Strauss's *Der Rosenkavalier*, mirroring in 'its ahistorical anachronisms' the 'disunities of modern life', equally served to **undermine** a sense of coherent compositional development. The emergence of a plethora of **disparate musical styles** and techniques meant that there was no longer a perceived tradition: any composer could be progressive and regressive at the same time, and in this way compositional options presented themselves less in the form of a linear development than of a maze in which tradition seemed to play no part.« Michael Walter, »Music of seriousness and commitment: the 1930s and beyond«, *The Cambridge history of twentieth-century music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), 286. Del besedila je zaradi vsebinskega poudarka zadebelila avtorica prispevka.

37 Prav tam, 286.

38 »The variety of compositional styles, the multiplicity of the functions of music, the verdict that Schoenberg's music was destined for the happy few who could understand it (and that Richard Strauss's was destined for the happy few who could afford it), the lamented lack of a relationship to society and 'the people', the lack of genre consciousness in the works of many composers in the 1920s, their flirting with the vernacular or the apparent banality of their music – all these perceptions led inevitably to a quest for greater seriousness in music and a new sense of social commitment. The new seriousness was meant to supersede the arbitrariness of musical styles and reinstate composition as a coherent manifestation of high cultural values or as a timeless emanation of the art of music. It was, in short, to replace the alleged social irresponsibility of the 1920s.« Prav tam, 286.

39 Florjanc, »Godalna kvarteta Karola Pahorja, 146.

40 Matjaž Barbo, *Slavko Osterc. Klasič modernizma* (Veržej: Kulturno društvo »Slavko Osterc«, 2018), 52.

pomen Debussyja in na skladatelje, kakor je bil Satie, ki je kljub novostim postavljen na stranski tir.«<sup>41</sup>

Izogibanje »modernejšim Nemcem« je bilo pri skladateljih Osterčevega kroga torej očitno, močan pa vpliv francosko-ruske osi skladateljev, ki je bila kasneje pomembna protiutež novodunajskemu mainstreamu, s Stravinskim v ospredju. Temu vplivu se je pridružil češki, z avantgardno mislečim Hábo na čelu, pri katerem so obiskovali tečaj mikrotonalne glasbe poleg Osterca še štirje njegovi učenci: Pavel Šivic (1931–33), Marijan Lipovšek (1932–33), Franc Šturm (1933–35) in Demetrij Žebre (1934–36). Očitno je bil to tisti kompozicijski »agar«, iz katerega se je napajalo in širilo estetsko, poetološko, idejno in kompozicijskotehnično obzorje učencev Osterčeve šole oziroma njenega mentorja.

Morda se niti dobro ne zavedamo revolucionarne izvirnosti Debussyjeve glasbe, ki še nima svojega pravega mesta v širokem toku modernističnih iskanj. Victor Lederer meni, da je pomen tega skladatelja neprecenljiv, saj je med leti 1893 in 1918 »obrnil umetnost na glavo«. Pravi, da so bile njegove inovacije tako velike, da nihče od resnih, naprednih ustvarjalcev, ki so mu sledili, ni mogel ignorirati njegove osvoboditve harmonije od zastarelih pravil in njegovega izuma oblike, ki je rasla iz glasbenega tkiva. Debussyjevo osredotočenje na zvok je določilo smer nadaljnje glasbe za domala sto let, je prepričan. Najpogumnejših eksperimentov dvajsetega stoletja Stravinskega, Bartóka, Varèseja, Carterja, Bouleza, Nonoja, Stockhausena, Messiaena in Xenakisa si sploh ne bi mogli zamisliti brez njegove »tihe revolucije«.<sup>42</sup>

Podobno meni DeVoto, ko pravi, da noben drug slog, zlasti v orkestralni glasbi, ni imel z vidika zvoka toliko in tako uspešnih sledilcev kot Debussyjev in čeprav z njegovo smrtjo ter koncem druge svetovne vojne nekateri pisci zamejujejo konec impresionističnega obdobja v glasbi, so se Debussyjevi dosežki z vso intenzivnostjo nadaljevali v glasbi njegovih naslednikov.<sup>43</sup>

Glede na to, da je bil eden izmed učiteljev Osterčevega kroga v Pragi tudi Alois Hába, je smiselno konstruktivistične vzore v Osterčevem krogu iskati bolj pri njem, kot pa pri Schönbergu. Rezultat in dokaz Hábinega lastnega, od Dunaja neodvisnega iskanja nove sistematike organizacije tonskih višin v prvi polovici 20. stoletja, je njegov učbenik, ki je izšel leta 1927 – *Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems*. Kljub temu, da je ta češki skladatelj

41 Marijan Lipovšek, »Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku«, *Muzikološki zbornik* 31 (1995), str. 43. Cit. po Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«, 109, op. 16.

42 »Debussy's significance in the history of music is difficult to overestimate: he turned the art on its head in tumultuous quarter-century of his creative maturity, from 1893 to 1918. So enormous were his innovations that no serious, progressive composer who followed has been able to ignore Debussy's liberation of harmony from outworn rules and his forging of forms that grow out of the musical material, rather than fitting ideas into preconceived forms. [...] But above all, Debussy's insistence on sound itself as the dominant element in his music set the course for the near-century of music that has followed. The bravest musical experiments of the twentieth century by Stravinsky, Bartók, Varèse, Carter, Boulez, Nono, Stockhausen, Messiaen, and Xenakis are inconceivable without Debussy's quiet revolution.« Victor Lederer, *Debussy. The quiet revolutionary* (New York: Amadeus Press, 2007), 143.

43 »The Great War and Debussy's death in is prime marked the end of what some writers called the Impressionist period in music, but his achievement endured in full force. Although Debussy's style was manifold, in the realm of pure sound there was nothing inimitable about it; for better or worse, no other style, particularly in orchestral music, has been more widely or more successfully imitated in the twentieth century. Ravel, Stravinsky, Respighi, Casella, Holst, even composers as different as Prokofiev and Berg, as well as two or three generations of later French, British, Iberian, Soviet Russian and American composers, were all keenly influenced Debussy in their compositional makeup.« Mark DeVoto, »The Debussy sound: color, texture, gesture«, *The Cambridge companion to Debussy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 196.

dobro poznal delo Schönbergovega kroga in okolja, je iskal poti nove glasbe po svoje in na drug način, pri čemer je šel v organizaciji mikrointervalov celo dlje kot Schönberg. Reittererová in Spurný v podrobnejšem prispevku o tem med drugim ugotavljata:

*Hábas Experiment wurde in einem 'exterritorialem' berliner Milieu geboren, außerhalb des Bereich der tschechischen Kritik, die noch dazu ihre Probleme mit den Aktivitäten der stets immer mit dem Wiener Musikleben verbundenen deutschsprachigen Musikkreisen hatte. Nach seiner Ankunft in Prag 1923 hat Hába sofort energische Schritte, sich im Prager Musikleben zu etablieren, unternommen, war dabei aber auch stets bedacht, seine Individualität weiter zu bewahren.<sup>44</sup>*

Njegovo delo še zdaleč ni bilo kasneje tako propagirano, saj je bil pripadnik naroda in kulturnega okolja, ki v evropskem prostoru po razpadu Avstro-Ogrske ni imelo tako ugodnega položaja kot nemško oz. avstrijsko. Dejstvo je tudi, da ta učbenik v slovenskem prostoru slabše poznamo, čeprav so v času študiju pri Hábi ustvarili slovenski avtorji kar nekaj mikrotonalnih del,<sup>45</sup> kar je bilo v tistem času prav tako radikalno in avantgardno kot atonalnost na Dunaju. Zlasti uporabna za analizo glasbe skladateljev Osterčevega kroga bi bila Hábin diatonični in kromatični tonski sistem.

Vplivi Hábe so bili večvrstni, kot ugotavlja Weiss:

*It would be hard to deny that a certain influence of Hába is perceptible in individual post-Prague works by Slovene students from the State Conservatory in Prague, an influence that is apparent above all in the more or less consistent arhematism and atonality of individual composers – as well as in honing of ideological views and in individual studies and other occasional works using the quartet-tone system.<sup>46</sup>*

Odnos do zvoka se je Ostercu namreč močno spremenil s študijem v Pragi, zlasti pod vplivom avantgardnih nazorov dveh profesorjev Aloisa Hábe in Karla Boleslava Jiráka, kot ugotavlja Andrej Rijavec. »Praško bivanje mu je odprlo vrata k novim, njemu še nezhojenim potem, ne da bi vplivalo tudi razdiralno, namreč, da bi skladatelj zavrgel vse, iz česar je izšel. Znano je, da je leta 1930 zapisal, 'da tradicija ni ovira pri ustvarjanju novih vrednot, ampak pripomoček'.<sup>47</sup> Glavna posledica praškega študija »je bila gotovo atonalnost, ki je Slavka Osterca v različnih razmerjih in sintezah z nasprotnim, tonalnim polom spremljala do njegove smrti [...].<sup>48</sup>

Upoštevanje raznolikih kompozicijsko-tehničnih principov se je pri čeških skladateljih neprestano soočalo z lastnim navdihom. Morda najdemo vzporednice in vpliv tudi ostalih čeških mentorjev na slovenske ustvarjalce v besedah Vladimirja Helferta, ki

44 Vlasta Reittererová, Lubomir Spurný. »Musik am Rande'...«, *Muzikološki zbornik* 47/1 (2011), 157.

45 Gl. podrobneje in več o tem Jernej Weiss, »Alois Hába and Slovene students of composition at the State conservatory in Prague«, *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnimi vojnama*, ur. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018), 201–214.

46 Prav tam, 213.

47 Bedina Katarina, »Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu«, *Muzikološki zbornik* 3 (1967): 90. Cit. po Andrej Rijavec, »K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca«, 154.

48 Prav tam, 154.

je v svoji spremni besedi pri značilnostih češke moderne glasbe izpostavil prav uravnoteženo razmerje med navdihom in arhitektoniko:

*[D]ie tschechischen Komponisten die einzelnen Kategorien (Harmonik, Kontrapunkt, Form) auf verschiedene Weise behandeln würden. Das Respektieren einzelner technischer Prinzipien sei dabei ständig mit der individuellen Inspiration konfrontiert. Die Idee der tschechischen modernen Musik entwickle sich aufgrund einer proportionell ausgeglichenen Beziehung zwischen der Inspiration und der Tektonik.<sup>49</sup>*

Tudi Weiss je prepričan, da bi lahko posplošeno dejali, da je iz Šivičevih klavirskih kompozicij razvidno sprejemanje najrazličnejših vplivov oziroma skladateljskih poetik.

*Od prvih – poznoromantičnih – deloma neoklasicističnih – vplivov Slavka Osterca na Konservatoriju v Ljubljani, do obiska kompozicijskih tečajev pri enem izmed največjih novotarjev med obema vojnama Aloisu Hábi [...]. Kljub temu se je uspel Šivic, podobno kakor tudi drugi Osterčevi učenci, ki so obiskovali Hábine kompozicijske tečaje, prav pri Hábi seznaniti z nekaterimi tedaj najbolj naprednimi ekspresionističnimi poizkusi v tedanji klavirski ustvarjalnosti. Med njimi tudi z zgodnjimi klavirskimi opusi Arnolda Schönberga in drugih skladateljev druge dunajske šole, katerih klavirske kompozicije Hába kot zgled omenja že v predgovoru k svojemu učbeniku *Neue Harmonielehre* iz leta 1927. Vendar pa je potrebno že na tem mestu poudariti, da v Šivičevi klavirski, pa tudi drugi ustvarjalnosti, nikoli ne gre zaslediti povsem rigoroznih ekspresionističnih modelov Hábine ali pa Schönbergove šole, saj slednje Šivic venomer preoblikuje skladno z vsakokratnim iskanjem izraznosti.<sup>50</sup>*

Vprašanje, koliko in do katere mere so se Osterčevi učenci kompozicijsko zgledovali po Hábi in po ostalih praških mentorjih (Jiráček, Novak, Suk), ne le v mikrotonalni glasbi, še nima vseh odgovorov. Marsikdo od teh jim je puščal precej svobode pri ustvarjanju ob le nekaj priporočljivih smernicah, saj je bila izvirnost skladatelja zapoved modernističnega časa.

Ob močni Hábini želji po neodvisnosti, pod katere vplivom so bili Osterčevi učenci, pa je po drugi strani malo verjetno, da je Hába Schönbergovo novo sistematiko že dobro poznal. Leta 1935 dodekafonska metoda še ni bila razširjena zunaj najožjega kroga skladateljev, ki so se z njo ukvarjali. Joseph Auner razlaga, da je Schönberg, v nasprotju s svojim obsežnim pisanjem o tonalni teoriji, objavil zelo malo o podrobnostih dvanajsttonske glasbe pred letom 1950.<sup>51</sup> Po tem, ko je prvič uporabil dvanajsttonsko tehniko v celi skladbi v *Suiti za klavir* op. 25 (končana 1923, izdana 1925)

49 Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba* (Olomouc, 1936), 155–158. Cit. po Reittererová, Spurný. »Musik am Rande!...«, 162, op. 50.

50 Jernej Weiss, »Klavirski opus Pavla Šivica«, *Pavel Šivic (1908–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 11 (Ljubljana: Akademija za glasbo Ljubljani, 2009), 74–75.

51 »The essay 'Composition with Twelve Tones', published a year before his death in the first edition of *Style and Idea* (1950), was his most substantial public statement.« Joseph Auner, »Schoenberg's row tables: temporality and the idea«, *The Cambridge companion to Schoenberg* (Cambridge: Cambridge University Press, cop. 2010), 157.

in prvič eno samo vrsto v *Pihalnem kvintetu* op. 26 (1924), se je s to ukvarjal še zelo dolgo, čeprav nikoli ni prenehal z ustvarjanjem tonalne glasbe.<sup>52</sup> In zanimivo je predvsem to, da Schönberg ni gledal na dvanajsttonsko kompozicijo kot na sistem oziroma »as something that could be ultimately defined or reduced to a system.«<sup>53</sup>

Vendar – četudi bi jo Hába poznal, je z učbenikom lastne tonske sistematike dokazal svojo izvirnost in neodvisnost. Vsekakor je njegov konstruktivistično-ekspresionistični vpliv v tridesetih letih pri delih naših skladateljev pustil svoj pečat, saj precej skladateljev tedaj disonančno zaostri kompozicijska sredstva ter se približa atematski in atonalni glasbi, ali vsaj k izrabi kromatičnega totala. Najverjetneje pa tudi naši skladatelji niso temeljito poznali Schönbergove metode. To potrjujejo Lipovškovi spomini na Osterčevo šolo, v katerih skladatelj zapiše, da je bil Osterčev glavni napotek ta, da ne uporabljajo »nobenega tona iz dvanajst-tonike ponovno, dokler niso prej vsi drugi toni na vrsti.« Serialno tehniko »z vso njeno doslednostjo in strogostjo pa smo spoznali šele kasneje,«<sup>54</sup> priznava.

Očitno se tudi kasneje Osterčevi učenci zavestno niso odločili zanjo. Barbo pri istem skladatelju ugotavlja, da velja med redkimi njegovimi tovrstnimi poskusi omeniti prizadevanje za razširitev tonskega prostora v kromatski total svobodne dodekafonije. O *Drugi sonati* za violino in klavir (1974) skladatelj sam zapiše, da se v harmoničnih elementih »giblje zunaj tonalnih središč in skuša ujeti ravnovesje med prosto tonalnostjo in med prav tako dvanajsttoniko.«<sup>55</sup> Lipovšek tako »ne povzema Schönbergovega 'sistema med seboj sovisnih tonov', saj mu tovrstno strogo sistematiziranje glasbenega gradiva, ki bi od zunaj glasbi postavljalo zakone, ne ustreza. [...] Zaporedje tonov torej ni strogo sistematizirano, obenem pa vsebuje tonalitetne asociacije, ki se jim Lipovšek zavestno ne odreka.«<sup>56</sup>

Tudi Osterca pripelje komponiranje v njegovem zrelem, ljubljanskem obdobju, »ko popolnoma suvereno oblikuje glasbene misli, tudi na mejo dodekafonije, ki pa je ne prekorači,« meni Rijavec, saj Osterc dvanajstih poltonov temperiranega sistema »ni serialno urejeval« in določeni primeri so »samo rahli odmevi drugačnih gradbenih nazorov, ki se jim sam ni priključil.«<sup>57</sup>

Drugo vprašanje, ki se zastavlja, pa je vprašanje terminologije tistega in današnjega časa, če gre za opisovanje kompozicijskih idiomov in postopkov iz območja glasbe, ki je ne moremo označiti kot »tonalno« niti kot skrajno »atonalno« v Schönbergovem smislu.

Kljub temu, da so naši skladatelji svoj stavek imenovali »atonalen«, če vzamemo za primer Pahorja, ni šlo za skrajno atonalnost druge dunajske šole. Tako ugotavlja tudi Florjanc, ko pri razlagi skladateljevega Prvega godalnega kvarteta ugotavlja, da »o dosledni dodekafoniji – tukaj samoumevno ne moremo govoriti. Še manj o serialnosti.

52 »And though he never stopped writing tonal music, the project of exploring the manifold ramifications and possibilities of the 'method of composing with twelve tones related only to one another' remained at the center of his creative life for the next twenty-seven years«. Prav tam, 157.

53 Prav tam, 176.

54 Prim. Marijan Lipovšek, *Melodika v Osterčevem kompozicijskem stavku*, str. 32. Cit. po Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«, 111, op. 19.

55 Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*. Ljubljana: Državna založba Slovenija, 1979, str. 161. Cit. po Barbo, »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«, 111, op. 18.

56 Prav tam, 111.

57 Rijavec, »K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca«, 155.

Vemo, da je izraz dodekafonija nastal veliko kasneje. Tudi pojem sam 'atonalno, atonalnost' še v času Pahorjevega komponiranja prvega kvarteta ni bil izčiščen in niti teoretično točneje opredeljen, kar lahko vemo samo danes.<sup>58</sup>

Osterc za Pahorjevo atonalnost uporabi sicer danes zelo točen izraz polifoni moderni dvanajsttinski slog, meni Florjanc, »vendar na splošno raje uporabi preprostejši in takrat dokaj običajen izraz kromatičnost. Kromatizem je bil v prvih desetletjih 20. stoletja najbolj običajen izraz za atonalno glasbeno stavčno gramatiko.«<sup>59</sup>

Kromatizem je povezoval večino modernističnih smeri tistega časa, vendar gre pri tem pojmu za zelo širok pomen, saj je vključeval raznolike kompozicijske metode in rešitve v okolju enakovredne rabe vseh kromatičnih tonov, ki je bila pri Čehih, Madžarih, Rusih, Francozih itd. ter skladateljih Osterčevega kroga, očitno drugačna kot na Dunaju.

Tudi »atonalnost« ima lahko več smislov in razlag. Lahko jo je razumeti kot vse, kar ni več tradicionalno (funkcionalno, dur-molovsko) tonalno, ali kot izključno samo to, kar ne vsebuje več nobenih elementov tonalnosti. Problem je v tem, da so jo skladatelji tistega časa razumeli v prvem smislu, raziskovalci današnjega časa pa v drugem (novodunajskem). Dejstvo je, da je med eno in drugo skrajnostjo široko območje kompozicijskih rešitev (tudi vrst konstruktivističnih tehnik) oziroma glasbe, ki je posttonalna, torej niti tonalna niti skrajno atonalna. Večinoma smo zanjo uporabljali izraze »razširjena«, »svobodna« oziroma »nova« tonalnost, s čimer smo jo lažje pripisali k tradiciji v nasprotju z modernizmom. Zato se zdi terminologija nedosledna in nedodelana.

Vprašanje je tudi, kako gre razumeti izraze »tonikalnost/atonikalnost«, »tonalitetnost/atonalitetnost«, ali gre res za ustrezno zamenjavo izrazov »tonalnost« in »atonalnost«.

»Toniko« iz dur-molovega sistema v 20. stoletju namreč lahko zamenja središčni ton ali kvazitonika, s katero skladatelj svobodno zaokrožuje, zaključuje določene odseke, dele skladbe, ko durova in molova lestvica postaneta le dve od širokega nabora raznošteviličnih (od 5- do 12-tonskih) uveljavljenih ali na novo sestavljenih lestvic v raznih oblikah konstruktivizma. Zato je vprašanje, če je »tonikalnost« primeren sinonim za tonalnost, ali pa jo lahko razumemo tudi kot svobodno rabo kvazitonike, edinega ostanka starega sistema v posttonalni glasbi, torej v popolnoma novem kontekstu. Potem bi bila skrajna »atonikalnost« tista, ki nima niti kvazitonik (kot pri Schönbergu), torej bi bil izraz atonikalnost ustrezen le za popolno atonalnost. Za glasbo, ki je posttonalna in »tonikalna« v novem kontekstu oziroma za tisto, ki so jo Osterc in podobno misleči imenovali »atonalna«, pa bi bila torej primernejša oznaka »posttonalna tonikalna« glasba.

Tudi »tonalitet« dobi v 20. stoletju nov, razširjen pomen – gre za lestvico oziroma zbirko tonov, na kateri temeljita vertikala in horizontala določenega odseka, zato ima podobno logiko v smislu organizacije tonske višine kot durova in molova tonalitet v funkcionalni tonalnosti. Tonalnost je sistem, ki ne temelji le na določenih lestvicah – tonalitetah (durovih in molovih), ampak vključuje tudi funkcionalno povezanost vertikalnih sozvočij in horizontalnih zaporedij (akordov in melodije), formalnih modelov, dinamike in zvočnosti. Zato je tudi vprašanje, če je »tonalitetnost« primeren sinonim za tonalnost, sploh če tonalitetu razumemo v kontekstu 20. stoletja, torej v razširjenem smislu, razen če besedo uporabljamo s pojasnjevalnim pridevnikom »dur-molova tonalitetnost«.

58 Florjanc, »Godalna kvarteta Karola Pahorja«, 146.

59 Prav tam, 146.

## Sklepne misli

Novo in slogovno raznoliko je na različnih concih sveta v prvih desetletjih 20. stoletja vznikalo istočasno ali v kratkih časovnih intervalih. Dobesedno je vrelo v »loncu« vsega izvirnega, drugačnega, osebnega, kolektivnega. Informacije so hitro zakrožile po evropskem ozemlju prek ISCM, do naših skladateljev pa posredno prek praške šole in Slavka Osterca, ki je ostal povezan s to institucijo nove glasbe. Vplivi moderne evropske glasbe so se širili od vsepovsod in vse do nas že od začetka 20. stoletja, še bolj pa od dvajsetih let naprej, skladatelji okrog *Nove muzike* z Adamičem na čelu (Lajovic, Bravničar, Kogoj, Osterc, Premrl, Šivic) so imeli pri tem ključno vlogo. Po kratki fascinaciji slovenskih skladateljev nad novodunajskim ekspresionizmom v letih pred prvo svetovno vojno in v dvajsetih letih, je ekspresionizem v povezavi s svobodnejšimi konstruktivističnimi tehnikami in prežet z novo stvarnostjo, dosegel svoj višek na Slovenskem zopet sredi tridesetih let, po prihodu večine Osterčevih učencev iz Prage, ko je disonantno zaostrila sredstva večina slovenskih skladateljev.

Pri nas tedaj tako beležimo drugi ekspresionistični vrh z novo stvarnostjo – med konstruktivizmom in pluralizmom, potem pa je v glasbi štiridesetih letih zopet opaziti upad kromatike v prid bolj diatoničnim tonskim strukturam, ki so na videz vodile enosmerno nazaj k tradiciji, k trdnejšim zagotovilom enovitejše strukture. Tedaj odpor do romantike dokončno popusti, socialistični realizem pa preplavi večino dežel z antifašističnimi idejami upora, narodne samobitnosti in svobode. Žal se te po drugi vojni razvijejo v enoumne politične sisteme, ki zavrejo svobodne modernistične težnje, kar je verjetno eden od razlogov in priložnosti, da se na Slovenskem uveljavi do tedaj še ne izživeti neoklasicistični slog, del širšega in tedaj še aktualnega toka modernističnega klasicizma.

To dokazuje, da je skladatelje Osterčevega kroga tudi kasneje bolj zaznamovala francosko-ruska kompozicijska os, ki je bila ob ekspresionizmu pri nas aktualna že od dvajsetih let naprej. Večina skladateljev evropske in slovenske glasbe je v prvi polovici 20. stoletja ustvarjala glasbo v preseku med tehnikami konstruktivizma vseh vrst in raznolikimi kompozicijskimi idiomi po svobodni izbiri (kar se je izražalo pogosto kot slogovni pluralizem, redko kot enoviti slog), le redki pa zgolj in dosledno po zgledu druge dunajske šole. Ta je imela več sledilcev in nadaljevalcev po drugi svetovni vojni, saj je šele tedaj postala dodobra poznana tudi zunaj avstrijskih meja. Vendar kljub temu se praška šola in v njej šolajoči slovenski skladatelji zavestno niso želeli zgledeovati po dunajskem ekspresionizmu, zato pri njih tudi kasneje ne najdemo »prave« dodekafonije.

Morda gre pri tem odklonu do Avstrijcev tudi za kulturno-zgodovinske in politične razloge. Podrejeni in manjši narodi so po prvi svetovni vojni končno začutili lastna tla pod nogami in tudi v glasbeni umetnosti izbrali neodvisno pot svobodne izbire kompozicijskih sredstev, da nadoknadijo to, kar so imeli »veliki« že dolgo – lastno glasbeno tradicijo. Zna biti, da je Slavko Osterc tudi iz teh razlogov pošiljal svoje učence na študij v Prago, ne pa na Dunaj ali v nemške kraje.

Glasbo skladateljev Osterčevega kroga se zato zdi nesmiselno primerjati in vrednotiti z vidika Schönbergovega kroga. Bila je kljub temu sodobna in veren odraz »kompozicijskega časa«, v katerem je nastajala. Smiselno bi jo bilo še bolje spoznati, zlasti z

vidika drugih zornih kotov in kompozicijskih kontekstov, ne pa v primerjavi z najbolj radikalnim in kasneje »razvpitim« vzorom.

## Bibliografija

- Auner, Joseph. »Schoenberg's row tables: temporality and the idea«. V *The Cambridge companion to Schoenberg*, ur. Jennifer Shaw in Joseph Auner. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 157–176.
- Barbo, Matjaž. *Slavko Osterc. Klasik modernizma*. Veržej: Kulturno društvo »Slavko Osterc«, 2018.
- Barbo, Matjaž. »Iz komornega opusa Marijana Lipovška«. V *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011, 99–116.
- Christensen, Erick. »Interruption, surprise, disturbance, interference – a pluralistic track in musical modernism«. V *Glasba in družba v 20. stoletju: koncerti in simpozij = Music and society in the 20th century: concerts and symposium*, ur. Primož Kuret. Slovenski glasbeni dnevi 1998. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1999, 42–50.
- DeVoto, Mark. »The Debussy sound: color, texture, gesture«. V *The Cambridge companion to Debussy*, ur. Simon Trezise. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 179–196.
- Florjanc, Ivan. »Godalna kvarteta Karola Pahorja.« V: *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005, 141–154.
- Hyer, Brian. »Tonality«. V: *The Cambridge history of Western music theory*, ur. Thomas Christensen. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 726–752.
- Koter, Darja. »Slogovni pluralizem v delih Karola Pahorja«. *Muzikološki zbornik* 54/2 (2018): 209–221.
- Lederer, Victor. *Debussy. The quiet revolucionary*. New York: Amadeus Press, 2007. (Unlocking the masters series; 13)
- Misson, Andrej. »Pahorjeva orkestralna dela«. V *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005, 155–170.
- Nagode, Aleš. »Samospevi Marijana Lipovška«. V *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Zv. 15. Ljubljana: Akademija za glasbo Ljubljani, 2011, 69–76.
- Nagode, Aleš. »Ustvarjalnost Pavla Šivica za glas in klavir«. V *Pavel Šivic (1908–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Zv. 11. Ljubljana: Akademija za glasbo Ljubljani, 2009, 83–92.
- Pompe, Gregor. »Pesmi iz mlina – med glasbeno imanenco in zvestobo literarni ideji«. V *Marijan Lipovšek (1910–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Zv. 15. Ljubljana: Akademija za glasbo Ljubljani, 2011, 77–88.
- Pompe, Gregor. »Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc: estetski razkol in poetsko bratstvo«. V *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnjima vojnama*, ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018, 187–199.

- Reittererová, Vlasta, Lubomir Spurný. »Musik am Rande! Einige Bemerkungen zur Typologie der Musik von Alois Hába. *Muzikološki zbornik* 47/1 (2011): 153–165.
- Rijavec, Andrej. »K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca«. V *Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva (Varia musicologia; 2)*, ur. Katarina Bedina. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo; Slovensko muzikološko društvo, 1995, 149–164.
- Roig-Francolí, Miguel A. *Understanding post-tonal music*. New York: McGraw-Hill, 2008.
- Salmič Kovačič, Karmen. »Donedavno pojmovanje glasbenega modernizma – »adorno-vska zmeta«? *Muzikološki zbornik* 53/1 (2017): 121–141.
- Salmič Kovačič, Karmen. »O polislogovnosti klasicističnega modernizma po razkritju »adornovske zmete« – na primerih iz opusa Demetrija Žebreta.« V *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival Ljubljana, 2018, 217–237.
- Salmič Kovačič, Karmen. *Glasba za orkester Demetrija Žebreta*. 1., elektronska izd. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2017.
- Stefanija, Leon. »Kompozicijska zasnova in estetske rešitve Pahorjevih klavirskih skladb«. V *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005, 125–140.
- Walter, Michael. »Music of seriousness and commitment: the 1930s and beyond«. V *The Cambridge history of twentieth-century music*, ur. Nicholas Cook in Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, 286–306.
- Weiss, Jernej. »Alois Hába and Slovene students of composition at the State conservatory in Prague«. V *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss. Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018, 201–215.
- Weiss, Jernej. »Klavirski opus Pavla Šivica«. V *Pavel Šivic (1908–1995). Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Zv. 11. Ljubljana: Akademija za glasbo Ljubljani, 2009: 73–80.

## SUMMARY

The problem of (not)understanding the music of composers Slavko Osterc's circle, considered the "most advanced" in its time in Slovenia, appears to be multifaceted. The first reason for many unknowns and still open questions regarding the style and composition technique is, in all likelihood, in the perspective of observation - in the perspective of looking at their creative achievements, in the "selected" orientation, which should determine the criteria and is compared with each Slovene piece of music. The other is probably in the shortage of the proper terms for naming the new compositional-

technical phenomena that have emerged after denying the major-minor tonality, but they are neither tonal nor extreme atonal, that is, terminology, and the third in the exaggerated search for stylistic "pure" compositional solution in the music of Slovenian composers comparing these with some alternative models that served as a universally valid and widespread paradigm throughout the 20th century. The purpose of the paper was to draw some different views on the question of style and technique in the composition of Slovene modernists by the middle of the last century, which are not only the result of the author's thoughts but also the results of many other music analysts.